انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی

شمیم حنفی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی

انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی

شمیم حنفی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۔110025

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ بھوپال گراؤنڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی۔110025

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اردو بازار۔ جامع مسجد دہلی۔110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنس بلڈنگ۔ ممبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ۔202002

پہلی بار: فروری ۲۰۰۶ء　　تعداد: 500　　قیمت:-/175روپے

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس۔ دریا گنج۔ نئی دہلی ۲ میں طبع

صدیق الرحمٰن قدوائی کے نام

ترتیب

پیش لفظ

میرے لیے ادبی تنقید بھی آپ بیتی کی ہی ایک شکل ہے۔ معروضیت، استدلال، وضاحت، منطق اور مفہوم ومعنی کا تعین جیسے لفظوں کی اہمیت برحق، لیکن ادب اور آرٹ کی تفہیم و تعبیر کے سلسلے ان سے آگے بھی جاتے ہیں۔ رسمی اور روایتی تنقید جن حقیقتوں کو اپنی گرفت میں لیتی ہے، انسانی صورت حال اور تجربوں کی جس دنیا کے گرد اپنے جال پھیلاتی ہے، وہ انسانی فکر، جذبے اور احساس پر وار ہونے والے تجربوں کی آخری حد نہیں ہے۔ اسی لیے، انفرادی شعور کے معاملات سے صرف نظر کرنا، یا لاتعلق ہونا، میرے لیے ممکن نہیں۔ کوئی بھی ادبی یا فنی تخلیق جب تک میرے احساسات سے کوئی رشتہ نہ قائم کرلے، میرے شعور میں اپنے لیے جگہ نہ بنالے، مجھ پر اس کے مطالب اچھی طرح نہیں کھلتے۔ آرٹ اور ادب کی تفہیم وتعبیر کا عمل، میرے لیے صرف ذہنی عمل نہیں ہے۔ حواس، اعصاب، جذبات اور اخلاقیات کے منطقے، سب کے سب، اس عمل میں ایک ساتھ ہوتے ہیں اور ان کی سرگرمیاں مشترک ہوتی ہیں۔

میں زندگی کی وحدت کے علاوہ تجربے کی وحدت میں بھی یقین رکھتا ہوں۔ چیزیں، لوگ اور صورتیں اپنے ماحول، پس منظر اور گردوپیش کے بغیر مجھے ادھوری محسوس ہوتی ہیں۔ ذاتی واردات کے مفہوم تک میری رسائی بھی اکثر اجتماعی زندگی کی اساس مہیا کرنے والے تجربوں اور سچائیوں کے واسطے سے ہوتی ہے۔ انفرادی شعور میرے نزدیک اجتماعی زندگی کی ضد نہیں ہے۔ جس طرح میرا گھر، ایک بھری پُری بستی اور آبادی کا حصہ ہے، اسی طرح میرا اپنا شعور بھی اس بسیط روایت اور تاریخ کا پروردہ ہے جس کی تعمیر میں ایک ساتھ بہت سے عناصر سرگرم رہے ہیں۔

ادب کے علاوہ مجھے تاریخ، فلسفے، تہذیب اور سماجیات سے بھی دلچسپی رہی ہے۔ مجھے الجھن اور بیزاری کا احساس ہوتا ہے تو علوم کی جا و بے جا اصطلاحوں کے اندھادھند استعمال اور منطق کی قیل وقال سے۔ اسی لیے، فنون اور سماجی علوم کے مختلف شعبوں سے حسب توفیق استفادہ کرتے رہنے کے باوجود، میں نہ تو اس میں سے کسی کا قید ہو سکا نہ ہی علوم وافکار کے معاملے میں یک رخے پن اور انحصار کا رویہ میرے لیے کبھی بھی قابل قبول ہو سکا۔ خوش قسمتی سے مجھے اپنی تعلیمی زندگی کے دوران، اسکول سے لے کر یونیورسٹی کی منزل تک، اساتذہ بھی ایسے ملے جن میں سے بعض اپنے اپنے دائرۂ علم کے منتہی تو تھے، مگر یک رخے نہ تھے۔ ان کی تربیت سے مجھے سب سے بڑا فائدہ جو پہنچا، یہی تھا کہ تجربے میں آنے والی کسی بھی سچائی کو اس کی تمام ممکنہ سطحوں اور جہتوں سمیت سمجھنے کی کوشش کی جائے، کھلے ذہن کے ساتھ۔ تناظر کا محدود ہونا، شخصیت کے محدود ہونے سے زیادہ افسوسناک اور مہلک بیماری ہے۔ کوئی بھی شخص تنہا (Lonely) تو ہو سکتا ہے اور یہ ایک بہت بڑی سعادت ہے تخلیقی آدمی کے لیے، لیکن کوئی بھی اکیلا (Alone) نہیں ہے۔ بہت سے لوگ اور چیزیں، دیدہ و نادیدہ سایے، سراب اور سچائیاں اس کے ساتھ لگی ہوتی ہیں۔ لہٰذا شعور کی وہ شکل بھی جسے ہم انفرادی کہتے ہیں، اس کا خاکہ بھی اجتماعی زندگی سے سیاق میں ہی مرتب ہوتا ہے اور افراد کی ہستی کے معنی اجتماع کے حوالے سے ہی متعین ہوتے ہیں۔ ہم دوسروں سے الگ بھی ہیں اور دوسروں کے ساتھ رہنے پر مجبور بھی ہیں۔ یہ ایک ایسی گتھی ہے جسے سلجھاتے رہنا ہمارا مقدر ٹھہرا ہے۔ کوئی بھی انسان ان معنوں میں جزیرہ نہیں ہے، کہ اسے اپنے گھیرے میں لینے والی پانی کی لکیر جو زمین سے اسے الگ کرتی ہے، زمین سے اسے جوڑے بھی تو رکھتی ہے۔ ہم ایک ہجوم میں شامل بھی ہیں اس سے الگ بھی ہیں۔ یہ الگاؤ تخلیقی آدمی کے لیے اپنی شناخت کو بچائے رکھنے کا ایک وسیلہ بھی ہے۔

یہی قصہ اس سفر کا ہے زندگی سے عبارت ہے۔ مسافر ہم سب ہیں اور اپنی اپنی منزل کے متلاشی۔ لیکن ہمارا سفر اس لحاظ سے تنہائی کا سفر بھی ہے کہ زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر، کسی نہ کسی مرحلے میں، ہمیں صرف اپنے چراغ کی ضرورت ہوتی ہے۔ مانگے کا اجالا یا مشترکہ وسیلے ہمیشہ

کام نہیں آتے۔ لہٰذا اپنے دھیان کی مشعل تو جلتی ہی رہنی چاہیے۔

کہنے کو اجالا بھی ہے سورج بھی ہے لیکن
ہم اپنے چراغوں کو بجھانے کے نہیں ہیں

یہ ہمارا انتخاب ہے، مجبوری نہیں۔ ادب کی تخلیق اور تنقید یا تفہیم و تعبیر کے عمل میں، انفرادی شعور کو اگر بالائے طاق رکھ دیا جائے تو نتیجہ ظاہر ہے! ادب کی تخلیق کرنے والے، اور ادب کی تعبیر، تشریح اور تنقید کا مشغلہ اختیار کرنے والے، ایک رمز آمیز داخلی تحریک کے بغیر اگر اس سلسلے میں کوئی قدم اٹھائیں گے، تو زیادہ سے زیادہ یہی ہوگا کہ ایک بے چہرہ گروہ کا حصہ بن جائیں گے۔ تخلیقی کلچر کی تعمیر کا فریضہ، بے شک، بہت سے لوگ ایک ساتھ انجام دیتے ہیں۔ لیکن ان میں سے ہر ایک، اپنے انفرادی شعور کی قیادت میں اپنے حصے کا سفر طے کرتا ہے۔ پچھلے زمانوں میں یہی کچھ ہوتا چلا آتا ہے۔ آیندہ بھی یہی کچھ ہوگا۔ یوں تاریخ کے ہر دور میں ایسے جلوس بھی نکلتے رہے ہیں جن میں سب کی آوازیں ایک جیسی ہوتیں ہیں اور ایک سے نعرے سنائی دیتے ہیں۔ مینڈکوں کے جلوس کا محاورہ محض بے سبب تو وجود میں نہیں آ گیا۔

●

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نے میری متعدد کتابیں شائع کی ہیں، ایک درجن کے قریب۔ یہ کتاب بھی مکتبہ کے جنرل منیجر جناب شاہد علی خاں کی توجہ اور طلب کے نتیجے میں شائع ہو رہی ہے۔ ان سے میرا رشتہ صرف ایک مصنف اور ناشر کا رشتہ نہیں ہے۔ انھیں دیکھ کر، مجھے ہمیشہ دھوپ میں کھڑے کسی گھنے پیڑ کی ٹھنڈی چھاؤں کا خیال آتا ہے۔ ان کی محبت کا شکر یہ ادا کرنا میرے بس سے باہر ہے۔

دلی: ۲۷ر جنوری ۲۰۰۶ء

شمیم حنفی

تاریخ کا تشدد اور ہماری تخلیقی حسیّت

بیسویں صدی، جو براہ راست ہمارے تجربے میں آئی، اس کی تاریخ، کچھ معنوں میں غیر دلچسپ بھی ہے اور ڈراؤنی بھی۔ شاید ایسے ہی کسی تاثر کے تحت یونیس ڈی سوزا نے یہ بات کہی تھی کہ ''تاریخ کی جس روداد سے ہم واقف ہیں اس کا بیشتر حصہ چھاپے جانے کے لائق نہیں ہے، وہ تو اندھیرے میں ایک لمبی چیخ جیسا ہے۔'' جتنا کچھ ہمیں دکھائی دیتا ہے اس سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ پرتشدد صدی اپنے عمل میں کسی ضابطے کی پابند اور کسی اصول کی تابع نہیں رہی۔

ہماری مجبوری یہ ہے کہ ''اپنی'' تاریخ کو ہم تاریخ کے دائرے سے باہر آکر نہیں دیکھ سکتے، اسی طرح جیسے ہم اپنے زمان ومکاں سے نکل کر اس زمان ومکاں کو نہیں دیکھ سکتے۔ کوئی تیس بتیس برس پہلے ہمارے ایک افسانہ نگار (انور سجّاد) نے کہا تھا، میرا معاملہ تاریخ سے نہیں تاریخ سازی سے ہے۔ بے شک سننے میں تو یہ بات اچھی لگتی ہے۔ لیکن واقعتاً ہوا کیا؟ یہ تاریخ ہی تو تھی جس نے سائنس کو آمر بنا دیا۔ جس کی مدد سے اس عہد کی ثقافت تجارت بن گئی اور تجارت کو تہذیب کہا جانے لگا۔ یہ خوش گمانی کہ تاریخ اور سائنس ہماری دیکھ بھال کر سکتے ہیں، غلط ثابت ہوئی۔ ہماری بستیاں، آبادیاں جدید ٹکنولوجی اور تاریخ کے سیلاب میں ڈوبتی جاتی ہیں۔ ایک لکھنے والے کی حیثیت سے ہم اپنے احساسات کا جائزہ لیں تو پتا چلتا ہے کہ اجتماعی زندگی پر بیسویں صدی نے پچھلے تمام زمانوں سے زیادہ ستم ڈھائے ہیں۔

اس وقت، جب میں یہ سطریں لکھنے بیٹھا ہوں، ایک اور احساس جو مستقل کچوکے لگا رہا ہے، یہ ہے کہ تاریخ ''ہمارے لیے بالعموم سیاسی تاریخ'' رہی ہے۔ یہ کیسا اندوہ ناک واقعہ ہے کہ ہمارے ذہن، ہمارے نظام جذبات اور احساسات پر اثر انداز ہونے والی حقیر ترین سچائی، اس وقت ہمارا ''سیاسی کلچر'' ہے۔ خواجہ سراؤں کو اب مقتدر سیاسی گروہ اپنا مورخ بتاتے ہیں اور ماضی کی

من مانی تعبیر کے درپے اس لیے ہیں کہ اپنے (اور ہمارے) مستقبل کو تبدیل کر سکیں۔ ہندوستان اور پاکستان (اور بنگلہ دیش) کی موجودہ صورتِ حال میں ماضی کا عمل دخل ابتذال کی حد تک نمایاں ہے۔ سب کے سب حال کو اب اپنے اپنے ماضی یا اپنی ''تاریخی بصیرت'' کی روشنی میں تعمیر ہونے والی ضرورتوں کے مطابق من چاہی شکل دینا چاہتے ہیں۔ ہمارے (اور یہاں ''ہمارے'' سے مطلب اس پورے برِصغیر سے ہے) حال میں حال سے زیادہ شور شرابہ ماضی کا ہے۔ اس ماضی کو ہم کئی زاویوں سے دیکھنے کے عادی ہو چلے ہیں۔ کبھی ایک وقائع نویس کے طور پر، کبھی ایک سیاح کے طور پر، اور کبھی ایک زائر کے طور پر، اسی لیے تو ماضی کا پورا نقشہ ہی تتر بتر ہو کر رہ گیا ہے اور طرح طرح کے الجھاووں سے بھر گیا ہے۔ ہمارے عہد کے فکشن لکھنے والوں نے، حقیقت نگاری کے رسمی اور روایتی اسلوب کو ترک کر کے وہ جو ایک ''جادوئی'' اور ''تخئیلی'' حقیقت نگاری کا انداز اپنایا ہے، تو شاید اسی لیے کہ تاریخ کے پیدا کردہ حجابات کو چیر کر اصل سچائی کا سراغ پا سکیں۔ تاریخ نے دنیا کو بے شک، ایک نقطے پر نہیں رہنے دیا اور ہماری اجتماعی زندگی مسلسل تبدیل ہوتی رہی، لیکن ان تمام تبدیلیوں کے باوجود، انسانی دکھوں میں تو کوئی کمی نہیں آئی۔ ایسے لکھنے والے جنھوں نے جانے انجانے تاریخ کی ہتھکڑی پہن لی تھی، بھلا تاریخ کا کیا بگاڑ سکے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ تاریخ کے جبر سے بچاؤ کی کوشش میں انھوں نے اس کے چہرے پر بس ایک پتھر دے مارا اور انسان کی مفروضہ بالا دستی کے گیت گانے لگے۔ لیکن عام انسانوں کی اکثریت، جو تاریخ کے جھکڑ سے بچتی بچاتی، کونوں کھدروں میں جائے اماں ڈھونڈ رہی تھی، اس کے مسئلوں اور مصیبتوں کا علاج کیا ہوگا؟ اس کا حال تو آج بھی ویسا ہی خراب ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ پہلے سے زیادہ خراب ہے۔ اپنی اجتماعی طاقت میں جھوٹے یقین سے تہذیبوں کو کتنا خسارہ اٹھانا پڑتا ہے اسے سمجھنے کے لیے بہت دور جانے کی ضرورت نہیں۔ TIKRIT سے تورا بورہ تک ایک ہی کہانی کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔ رہی سہی کسر ہماری اپنی صفوں سے اٹھنے والی قومی تاریخ کی احیا پرست جماعتوں نے پوری کر دی ہے۔ اب ان کی طرف سے یہ فرمان جاری ہوتے ہیں کہ ادبی اور ثقافتی ادارے، اکیڈمیاں کس قسم کی سوچ کو ترقی دیں، تہذیبی تشخص اور تاریخ کے نام پر شہروں

اور شہریوں کا حلیہ کس طرح بدلا جائے۔ نرل ور ما اور انتظار حسین سے لے کر منیر نیازی اور احمد مشتاق تک ایک ٹھنڈی، بے حرکت اور خاموش اداسی، سیاسی تاریخ کے ہاتھوں ہماری اجتماعی شکست کے اسی پہلو سے پردہ اٹھاتی ہے۔ خیال کے اس موسم میں جب اندھا پن آئیڈیالوجی بن جائے اور مزاحمت کے آزمودہ نسخے بے اثر دکھائی دیتے ہوں، اس وقت لکھنے والے کے پاس راستہ کیا رہ جاتا ہے۔ سرِ دست میرا سروکار اسی سوال سے ہے۔

سرد جنگ کے خاتمے کے ساتھ، تاریخ کا خاتمہ تو نہیں ہو گیا۔ (فوکویاما کا یہ خیال کہ اب تاریخ کے لیے اپنی تھکن اتارنے کا وقت آ گیا ہے، (The social virtues and the creation of prosperity) کتنی جلدی موہوم ثابت ہوا؟ تشدد کی تاریخ کا دوسرا اور اصل دور (بیسویں صدی کے بعد) تو اب شروع ہوا ہے۔ اور یہ مرحلہ دو عالمی جنگوں، اور ویت نام اور فلسطین، تقسیم، ہجرت اور جغرافیائی حدود کی اُس اتھل پتھل سے زیادہ مشکل ہے جس سے ہم پچھلی صدی کے دوران دو چار ہوئے تھے۔ اس کی آزمائشیں پہلے سے زیادہ سخت ہیں اور انھیں سر کرنے کی ترکیب کسی ایک نظریے، ملک اور قوم کے پاس نہیں ہے۔ ہم نہ تو سب سے الگ رہ سکتے ہیں، نہ اپنے آپ کو بھیڑ میں گم کر سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی آزمائش یہ ہے کہ تشدد اور تاریخ نے اپنی ہیئت بدل لی ہے۔ ایک چہرے پر کئی چہرے لگا لیے ہیں۔ ایک ساتھ کئی نام اختیار کر لیے ہیں۔ سیاست، معیشت، تعلیم، مذہب، سماجی انصاف، اخلاقی اقدار_____ ثقافت، ٹکنولوجی، سائنس، ان میں سے کوئی بھی اس تشدد اور تاریخ کی دست برد سے آزاد نہیں۔ آنے والے زمانوں میں ہماری زندگی کے راستوں کا تعین بازار اور صنعتی گھرانوں کے مقاصد کا تابع ہوگا۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ بازار میں جیتے جاگتے لوگ بھی اعداد اور اشیا کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اس صورت حال نے لکھنے والوں کے لیے مزاحمت کے معنی بھی بدل دیے ہیں۔ تاریخ کے ساتھ ہاتھاپائی کرنے سے زیادہ پر پیچ مسئلہ یہ ہے کہ تاریخ کے دباؤ سے اپنے کو بچایا کیسے جائے، تاریخ سے انکار اور فرار کی راہ اختیار کیے بغیر ایک ادیب کی حیثیت سے اپنی ذمے داریاں

نبھائی کیسے جائیں؟ ظاہر ہے کہ اپنے آپ کو بس بھیڑ میں اکیلا سمجھ لینا کافی نہیں۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ اپنی صورت حال اور تجربے کے تخلیقی اظہار کے لیے اپنے جذباتی توازن اور اپنی تنہائی کی حفاظت کس طرح کی جائے؟

ہم جس دنیا میں رہ رہے ہیں، گلوبلائزیشن کے شور شرابے کے باوجود، وہ نہ تو امریکہ ہے نہ یورپ کا مضافاتی علاقہ۔ جدید سائنس اور ٹکنولوجی سے جی بھر کے استفادہ کرنے کے باوجود، اپنی روح کے تحفظ کا جذبہ صرف کسی جھوٹے پندار یا ''قومی انا'' کی دین نہیں ہے۔ ہر تہذیبی اور تاریخی سلسلے کے کچھ اپنے تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ جدید کاری کا وہ عمل جو مغربی نشاۃ ثانیہ کے بعد شروع ہوا، اسے جوں کا توں قبول کر لینا ہمارے لیے ناگزیر نہیں ہے۔ ممکن بھی نہیں ہے۔ ہمارا اجتماعی شعور اور طرزِ احساس، بہرحال، ہمارے اپنے ماضی اور حال سے بندھا ہوا ہے۔ ہم ایک ہی وقت میں، ایک ساتھ، زمانے کے کئی ادوار کا تجربہ کرتے ہیں۔ معاشرتی اور ثقافتی سطح پر ہم جس کشاکش سے دوچار ہیں، بعض اعتبارات سے وہ عالم گیر نہیں ہے۔ اس کا تخاطب اور تعلق صرف ہم سے ہے۔ اور اس سے وابستہ کئی سوالوں کا جواب ہمیں اپنے چاروں طرف بکھری ہوئی سچائیوں میں ڈھونڈنا ہوگا۔ ہماری ترقی پسندی کی طرح، ہماری شاعری اور ہمارے فکشن کا پودا، ہمارے فنون کی طرح، ہمارے اپنے ثقافتی حافظے کے بیج سے پھوٹا ہے۔ چنانچہ تخلیقی سطح پر، دنیا جہان کے ساتھ ساتھ، ہمیں کچھ اپنی فکر بھی کرنی ہوگی، اور اپنی بقا کا راستہ اپنی تاریخ اور تشخص کے واسطے سے تلاش کرنا ہوگا۔ ایک ساتھ کئی زمانوں اور مختلف الجہات تجربوں کی کھینچ تان میں بسر کرنا اور راستہ نکالنا ہماری مجبوری ہے، تخلیقی اور تصوراتی دونوں اعتبارات سے۔ لکھنا ایک سچا اور دیانت دارانہ عمل ہے۔ ایسے لوگ جو حکومتوں کی تبدیلی اور اپنے طرزِ احساس کی تبدیلی میں فرق نہیں کرتے، جو ادب کو بھی دنیوی کاروبار کے مطابق حسبِ ضرورت ادھر سے ادھر کرتے رہتے ہیں، ان کا معاملہ الگ ہے اور کسی سنجیدہ بحث میں ان کی مثال بے تکی ہوگی۔ اس لیے، میں یہاں خاص کر اردو کے نقادوں کا تذکرہ نہیں کرنا چاہتا۔ ہماری ادبی روایت اور ادبی کلچر کے زوال اور ابتذال کی بہت کچھ ذمے داری ہماری نئی تنقید پر عاید ہوتی ہے جو

کسی گہرے اخلاقی تصور یا اخلاقی قدر سے عاری ہے۔''نئی'' اس لیے کہ اس سے پہلے تنقید نے تخلیقی تجزیوں کا رخ بدلنے کی کوشش اتنی ڈھٹائی کے ساتھ نہیں کی جو ہمیں اپنے دور میں دکھائی دیتی ہے۔ تاریخ کے تشدد اور بربریت کی ایک شکل وہ بھی ہے جو نظریاتی تنقید کی صورت میں ہماری حسیت پر وارد ہوئی۔ بیسویں صدی کے دوران ہندوستان اور پاکستان کی تمام زبانوں کے ادب میں ایک میلان، جس نے تخلیقی آزادی کے تصور کو فروغ دیتے دیتے بالآخر ایک غیر رسمی منشور کی حیثیت اپنالی، اپنے دیسی پن یا NATIVE VIGOUR کا ہے۔ اس میلان کے پاسداروں میں یہ احساس عام تھا کہ مغرب کی اندھا دھند تقلید کے دائرے سے ہمیں نکالنے کی طاقت صرف ہمارا ثقافتی حافظہ مہیا کرسکتا ہے۔ مغربی ادبیات کی بنیادوں پر استوار کیے جانے والے تنقیدی معیار ہماری اپنی روایت سے مناسبت نہیں رکھتے، چنانچہ انھیں آنکھیں بند کر کے قبول کر لینا بے معنی ہے۔ مغرب نے ہماری ثقافتی اور ادبی پہچان کو حاشیے پر ڈال دیا ہے۔ ہماری جدید کاری اور ہماری ترقی کا تصور مغرب کے تجدد اور ترقی کے تصور سے الگ ہونا چاہیے۔

لیکن سیاسی تاریخ کے برعکس، ثقافتی اور ادبی تاریخ کے ایک لمحے میں، بیک وقت کئی لمحے، کئی میلانات موجود ہوتے ہیں۔ بقائے باہم کے ایک خاموش ضابطے کے تحت، اپنے اپنے طور پر یہ میلانات پنپتے رہتے ہیں۔ اسی لیے سخت گیری کا کوئی اصول، چاہے دیسی ہو یا بدیسی، بہت دنوں تک ہمارے ساتھ نہیں چل سکتا۔ انیسویں صدی کے اواخر میں عقلیت اور تجدد کے جو عناصر مغرب کے واسطے سے ہمارے شعور میں داخل ہوئے تھے، رفتہ رفتہ اپنی ادعائیت کے سبب سے نامقبول ہوتے گئے اور ان سے ہماری ذہنی دوری بڑھتی گئی۔ صارفیت اور مغربی توسیع پسندی کے نتیجے میں ایک نیا تاریخی شعور رونما ہوتا گیا۔ گاندھی، ٹیگور، اقبال اسی نئے شعور کے شناس نامے ہیں۔ ان کی بصیرت کا کوئی بھی زاویہ ایسا نہیں جو ہماری اجتماعی تاریخ کے حوالے سے آزاد ہو اور جس کی تعبیر و تفہیم کے لیے ہم مغربی اصولوں کے محتاج ہوں۔ لیکن اپنی قومی آزادی اور تشخص کی بحالی پر ہم چاہے جتنی طمانیت کا اظہار کریں، ایک عالم گیر زوال کے احساس اور ابتری کے باعث، ہمارے دلوں میں بھی خاک اڑتی ہے اور تاریخ کے سامنے ہم بے بس بھی

دکھائی دیتے ہیں۔

بے بسی اور اس سے جڑی ہوئی بے اداسی کا احساس اپنی جگہ، پھر بھی، امر واقعہ یہی ہے کہ بیسویں صدی کے دوران ہمارے فنون (بالخصوص موسیقی اور مصوری) کی طرح ہمارے ادب اور اجتماعی تاریخ کا ایک آواں گارد اور اک بھی سامنے آیا۔ لکھنے والوں کی ایک نئی صف آراستہ ہوئی جو اپنی ٹھکرائی ہوئی، پسماندہ روایات اور اسالیب کو ایک نئے تعلق کی نظر سے دیکھ رہی تھی۔ ہندوستان پاکستان میں لوک روایتوں اور ثقافتوں کی تجدید اور بازیافت اسی احساس کے پس منظر میں ہوئی۔ کتھا سرت ساگر، جاتک، الف لیلہ، کبیر، بابا فرید، وارث شاہ، شاہ حسین اور بلھے شاہ ــــ یہ سب اسی احساس کے شاخسانے ہیں۔ پاکستان میں لوک ورثے کی باز آبادکاری کا حال مظہر الاسلام بتائیں گے، لیکن ہندوستان میں مختلف علاقائی زبانوں اور بولیوں کے ادب، موسیقی، مصوری، ادب اور شاعری کی لوک پر مبنی روز افزوں دلچسپی کی بنیاد پر، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس پورے رویے کی تہہ میں ایک فوق التاریخی بصیرت بھی چھپی ہوئی ہے۔ ایک نئے سیاسی اور اقتصادی شعور کے ساتھ ساتھ اب ایک نئے ادبی شعور اور ایک نئی شعریات کی تشکیل کا عمل بھی جاری ہے۔ تخلیقی شعور کے ڈی کولونائزیشن اور ثقافتی یادداشت کی بحالی نے مغرب کے خلاف مزاحمت اور اپنی شناخت پر اصرار کی ایک شکل بھی اختیار کر لی ہے۔ ہمارے وقت کی پہچان صرف ان اشخاص سے نہیں ہوتی جو ہر دم سرخیوں میں رہتے ہیں۔ اصل پہچان تو شاید اس گمنام آدمی کے چہرے سے ہوتی ہے جس کے ماتھے پر بیرونی غلبے کی خراشیں ہیں اور جو اپنے خد و خال پر جمی ہوئی تاریخ کی پرت کو ہٹانے میں مصروف ہے۔ پچھلے چند برسوں میں ہمارے یہاں ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمے کی سرگرمی جو تیز ہوئی ہے، تو اس کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ لکھنے والے اپنے محدود حوالوں کے پنجرے سے آزادی اور ایک قومی پہچان کے مرحلے تک رسائی کے طلب گار ہیں۔ وہ اپنے سنسکاروں اور اپنی دیومالاؤں سے آگے بھی دیکھنا چاہتے ہیں تاکہ اپنے اجتماعی مقدر اور مشترکہ صورت حال کا اتا پتہ بھی پا سکیں۔ اس کے علاوہ، یہ بات بھی ہے کہ سیاسی جبر کے ماحول میں کبھی کبھی تخلیق سے زیادہ ترجمہ کاری احتجاج اور آزادی کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہے۔

تاریخ میں بربریت کے تماشے بار بار سامنے آتے ہیں، چنانچہ لکھنے والے کو بھی اس سے نبرد آزما ہونے لیے بار بار اپنے ضمیر کی تخلیق کرنی ہوتی ہے۔اور یہ کام ترجمے کی سطح پر زیادہ آسان ہو جاتا ہے۔ آصف فرخی نے 'دنیا زاد' میں اور اجمل کمال نے 'آج' میں اس واسطے کا استعمال بہت ہنرمندی کے ساتھ کیا ہے۔ ہمارے یہاں دیو مالائی حوالوں کے توسط سے، بالخصوص معاصر رنگ منچ اور عوامی اسالیب اظہار سے وابستہ لکھنے والوں نے، اسی سطح پر اپنے اظہار کا راستہ تلاش کیا ہے۔

ثقافتی اور ادبی مراکز اور اداروں پر اپنی گرفت مضبوط کرنے کی جو روش تنگ نظر اور احیا پرست جماعتوں میں عام دکھائی دیتی ہے، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اجتماعی شعور کی جدو جہد اور مزاحمت کی کوشش کے عناصر ہمارے زمانے کے ادب کا لازمی حصہ بن چکے ہیں۔ اس سرگرمی کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ اجتماعی مقدرات کا احاطہ کرنے کے باوجود ہمارے موجودہ ادبی منظرنامے میں، (ڈراما، فکشن اور شاعری تینوں کی سطح پر) اب استعاروں اور اسالیب کی وہ یکسانیت نظر نہیں آتی جس نے ترقی پسند اور جدیدیت کے مبالغہ آمیز ماحول میں چوتھی دہائی سے لے کر ساتویں دہائی تک کے ادب کو ایک طرح کی روایتی اور رسمی حقیقت پسندی کا عکاس بنا دیا تھا۔ راشد، میراجی، مجید امجد، فیض، اختر الایمان، انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، ناصر کاظمی جو الگ سے پہچانے گئے تو اپنے اپنے تخلیقی جوہر کے بل بوتے پر۔ ہندوستانی ادبیات کے ممتاز نمائندوں میں، مثال کے طور پر، ناگارجن، مکتی بودھ، مہا شویتا دیوی، شمشیر بہادر سنگھ، رگھوویر سہائے، سرویشور دیال سکسینہ اور موہن راکیش، نرمل ورما، سے لے کر کنور نارائن، یو۔آر۔ اننت مورتی، کیدار ناتھ سنگھ، گریش کرناڈ، وجے تندولکر، بادل سرکار، حبیب تنویر، راجیش جوشی، منگلیش ڈبرال اور ارندھتی رائے تک، ہمیں اپنے اجتماعی ماضی اور موجودہ انسانی صورت حال کو سمجھنے اور سمجھانے کے ایک دوسرے سے بہت مختلف انداز، اسالیب اور رویے مل جل کر ایک عجب انوکھا موزیک ترتیب دیتے ہیں۔ اس رنگارنگ اجتماع سے ایک متحدہ اور مربوط و مستحکم ادبی خلقیے کا ظہور بھی ہوا ہے، ایک قومی تشخص کی تنظیم۔ یہ تنظیم کسی انجمن یا گلڈ کے قیام کی پابند نہیں ہے۔ غیر

اصطلاحی معنوں میں اسے ہم "انفرادیتوں کا اجتماع" کہہ سکتے ہیں۔ اور اس اجتماع کی ترکیب میں ادب اور صحافت کے ایک نئے رشتے اور ادیب کی سماجی معنویت کا احساس بھی شامل ہے۔ کئی نئے لکھنے والے شاعری اور فکشن سے ہٹ کر پمفلٹ بازی اور اپنی عملی سرگرمی کا ایک سایہ بھی ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ یہ ایک نیا منظر ہے، ہماری انجمن سازی کی روایت اور طے شدہ سرگرمیوں کی روایت سے الگ۔ ہمارے ادبی اور تہذیبی منظر نامے میں اجنبی اور نامانوس استعاروں اور علائم کی جس بھیڑ نے روایتی ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت کے دور میں اپنا اثر جمار کھا تھا، آج اس کا نشان یا تو دھندلا چکا ہے یا پھر ملتا ہی نہیں۔ یہ ہماری تاریخ پر جغرافیے کی بالا دستی کا اظہار بھی ہے۔ ادب کی خودمختاری اور ادیب کی آزادی کے جس تصور کو مغربی تجدد پرستی نے ہوا دی تھی اب وہ کمزور پڑ چکا ہے۔ اس طرح معاصر ادب کو ایک جغرافیائی اور Social Space کی دریافت کا اور ادب کی پسماندہ، Subaltern اور حاشیے پر جمی ہوئی Marginalised روایتوں کو کھلی فضا میں سانس لینے کا موقع ملا ہے۔

(سارک کانفرنس، اسلام آباد، پاکستان میں پڑھا گیا۔ مارچ ۲۰۰۴ء)

پاکستانی معاشرہ اور ادب

پاکستانی معاشرے اور پاکستانی ادب کی حقیقت تک پہنچنے سے پہلے ضروری ہے کہ پاکستان کے تصور اور اس سے وابستہ کچھ سوالوں پر گفتگو کر لی جائے۔ مثال کے طور پر، پہلا سوال تو یہی ہے کہ پاکستان کو ایک جغرافیائی اور علاقائی حقیقت کے طور پر دیکھا جانا چاہیے یا ایک نظریاتی حقیقت کے طور پر، دوسرے یہ کہ ہندوستان کی تقسیم کے بعد پاکستان میں ادب کی جس روایت نے فروغ پایا اسے ہندوستان کی ادبی روایات سے الگ کیونکر کیا جا سکتا ہے؟ ہندوستان اور پاکستان کا ماضی ایک ہے، ثقافتی اور معاشرتی پس منظر ایک ہے، روایتیں اور قدریں ایک ہیں، ادبی اور لسانی میراث ایک ہے۔ یہاں تک کہ طبیعی اور مادّی حوالے بھی مشترک ہیں، ایسی صورت میں ہندوستان اور پاکستان کے ادبی منظرنامے کو ایک دوسرے سے یکسر الگ کر کے، ایک خود مکتفی اور قائم بالذات مظہر کے طور پر دیکھنے کا جواز کیا ہے۔ اس طرح کے اور بھی کئی سوال زیرِ بحث موضوع پر غور کرتے وقت میرے ذہن میں سر اٹھاتے ہیں۔ اور شاید، بغیر کسی خاص شعوری کاوش کے، اچانک مجھے منٹو کی ایک تحریر یاد آتی ہے ___ ''زحمت مہرِ درخشاں''۔ منٹو نے اپنی اس یادگار تحریر میں بٹوارے کے فوراً بعد کی اپنی ذہنی صورت حال کا تذکرہ کیا ہے۔ اس تحریر کا ایک ٹکڑا یوں ہے:

> ''جب لکھنے بیٹھا تو دماغ کو منتشر پایا۔ کوشش کے باوجود ہندوستان کو پاکستان سے اور پاکستان کو ہندوستان سے علاحدہ نہ کر سکا۔ بار بار دماغ میں یہ الجھن پیدا کرنے والا سوال گونجتا...... کیا پاکستان کا ادب علاحدہ ہوگا؟ اگر ہوگا تو کیسے ہوگا؟ وہ سب کچھ جو سالم ہندوستان میں لکھا گیا اس کا مالک کون ہے؟ کیا اس کو بھی تقسیم کیا جائے گا...... کیا ہندوستانیوں اور

پاکستانیوں کے مسائل ایک جیسے نہیں..... میں اپنے عزیز دوست احمد ندیم
قاسمی سے ملا۔ سب میری طرح ذہنی طور پر مفلوج تھے۔ میں یہ محسوس کرتا
ہوں کہ یہ جو اتنا زبردست بھونچال آرہا ہے، اس کے کچھ جھٹکے آتش فشاں
پہاڑ میں اٹکے ہوئے ہیں۔ باہر نکل آئیں تو فضا کی نوک پلک درست
ہوگی۔ پھر صحیح طور پر معلوم ہوگا کہ صورتِ حالات کیا ہے۔ سوچ سوچ
کر میں عاجز آ گیا۔ چنانچہ آوارہ گردی شروع کر دی۔''

منٹو اپنی اس تحریر میں جس ذہنی کیفیت سے دوچار دکھائی دیتے ہیں، اس کے نشانات پاکستان کے قیام کی آدھی سے زیادہ صدی گزر جانے کے بعد، آج بھی خاصے روشن ہیں۔ پچھلے پچاس پچپن برسوں میں پاکستانی معاشرے اور پاکستانی ادب کا جو منظر نامہ سامنے آیا ہے، اس سے وابستہ بنیادی الجھن یہی ہے کہ ایک علاحدہ تشخص کس طرح قائم کیا جائے اور اس تشخص کی تاریخی اساس کیا ہو۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے ہمارا ذہن پاکستان میں تقسیم کے فوراً بعد کی ذہنی فضا کی طرف جاتا ہے، اور اس دور کے سب سے سرگرم نظریہ ساز کے طور پر محمد حسن عسکری کے کچھ بیانات پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ اپنے ایک کالم میں (جون ۱۹۴۹ میں) عسکری صاحب نے لکھا تھا:

''جس قوم کے حالات سے ہم آج کل ادب میں دوچار ہیں اور ادیبوں
میں غور وفکر کی جو کمی ہے، اسے دیکھتے ہوئے یہ کہنا مشکل ہے کہ نیا ادب کب
پیدا ہوگا۔ ہمارے ادب میں جو افراتفری مچی ہوئی ہے، اس کے پیشِ نظر میں
بھی منٹو صاحب کی اس رائے کا قائل ہو چلا ہوں کہ ابھی دس سال تک
ہمارے ہاں ادب کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔ اگر ادیب خود اپنے آپ
کو بدلنا نہ چاہیں تو دنیا کی کوئی طاقت انھیں نہیں بدل سکتی، مگر اپنے آپ کو
بدلے بغیر ادب میں تازگی بھی نہیں آ سکتی، اس لیے پاکستان میں ادب کے
مستقبل کے بارے میں خوش فہمیوں کی گنجائش ذرا کم ہے۔''

(پاکستانی ادب: جون ۱۹۴۹ء ___ تخلیقی عمل اور اسلوب)

بے شک، پاکستانی ادیبوں کا ایک حلقہ ابھی تک اس بحث میں الجھا ہوا ہے۔ لیکن دو چار شدت پسند لکھنے والوں کو چھوڑ کر، پاکستانی ادب کی پہچان کے سوال پر، کوئی تو بات ہے کہ پہلی سی سرگرمی اب دکھائی نہیں دیتی۔ اس کے علاوہ اپنے علاحدہ تشخص پر اصرار کرنے والوں کے یہاں بھی ایک مستقل کنفیوژن بلکہ بے سمتی کا احساس ہوتا ہے۔ اس صورت حال کی کیفیت کو سمجھنے کے لیے چند اقتباسات پر نظر ڈالتے چلیں ____

''زندگی کے اور شعبوں کی طرح ادب میں بھی ہم اپنے ماضی اور اپنی تاریخ کو رد نہیں کر سکتے۔ ہر معاملے میں ہمارا آئندہ عمل بڑی حد تک ہمارے ماضی پر منحصر ہے تو پاکستان یا اسلامی ادب کی نئی روایت کے قائم کرنے کے لیے بھی ہمیں یہی دیکھنا ہوگا کہ مسلمانوں کے فنی کارناموں میں اسلامی روح کس طرح ظاہر ہوتی ہے۔ تاج محل کو ہم اسلامی عمارت صرف اس وجہ سے نہیں کہتے کہ اس میں جا بجا آیتیں لکھی ہیں۔ تاج محل کے پورے نقشے میں وہ عقلیت پائی جاتی ہے جو اسلامی فکر کے بنیادی عناصر میں سے ہے۔ اسلام کا ایک بنیادی اصول ہے کہ انسان فطرت سے اوپر اٹھے اور غیر مادی اصولوں کے مطابق اپنی زندگی کی تعمیر کرے۔''

(پاکستانی قوم، ادب اور ادیب: جولائی ۱۹۴۹ء ____ تخلیقی عمل اور اسلوب)

اس سے پہلے (نومبر ۱۹۴۸ میں) عسکری نے پاکستانی ادب اور ادیبوں کا جائزہ لیتے ہوئے یہ بھی کہا تھا کہ:

''اگر کل کو پاکستان میں ملاؤں کا دور دورہ ہو جائے تو یہی مسلمان ''عالم'' جو آج غیروں کے کلچر کے مطالعے پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں، کل اپنے ہاتھ سے دیوانِ حافظ جلائیں گے۔ اور اگر بفرضِ محال پاکستان میں کمیونسٹ زور پکڑ جائیں تو یہ لوگ جو آج کہہ رہے ہیں کہ امیر علی پاکستان کے نہیں تھے کیوں کہ انھوں نے انگریزی میں لکھا ہے جو غیر ملکی زبان ہے،

کل کو کہیں گے کہ میرؔ اور غالبؔ اور اقبالؔ کا بھی پاکستان سے کوئی تعلق نہیں ہے کیوں کہ انھوں نے اردو میں لکھا ہے جو پاکستان کے کسی علاقے میں نہیں بولی جاتی۔''

پاکستان بننے کے بعد ہمارے بعض حلقوں پر مشیخت مآبی کا ایسا دورہ پڑا ہے کہ وہ ہندوستان تو ہندوستان، یورپ کے بڑے بڑے لوگوں کے بارے میں کہہ دیتے ہیں کہ ان کا نام لینا مصلحت کے خلاف ہے۔ ممکن ہے ان لوگوں نے ایسے ہندو عالم اور فن کار نہ دیکھے ہوں۔ مگر میری تو گردن ہندو عالموں کے احسان سے جھکی ہوئی ہے۔ میں نے تو اسلامی تہذیب اور اردو، فارسی علم وادب کے بارے میں بھی جو کچھ تھوڑا بہت سیکھا ہے، وہ صرف محض ہندوؤں ہی سے سیکھا ہے۔

پاکستان میں تو شخصی آزادی کو ایسے گروہوں سے بھی خطرہ لاحق ہے جو سرے سے معاشی انصاف کے قائل ہی نہیں ہیں۔ مثلاً شرعی نظام کا نام لینے والے گروہ جن میں مودودی گروہ پیش پیش ہے۔ یہ گروہ ایسا عجیب ہے کہ ایک ہی سانس میں معاشی انصاف کا مطالبہ بھی کرتا ہے (خصوصاً جب پاکستان کی حکومت کے خلاف لوگوں کو بھڑکانا منظور ہو) اور پھر اس مطالبے سے بے تعلق بھی ہو جاتا ہے۔ جب حکومت اس گروہ کے اخباروں پر پابندی لگائے تو فوراً جمہوری اصولوں کی دہائی دی جاتی ہے اور جب دوسرے لوگوں کی آزادی رائے کا مسئلہ در پیش ہو تو یہی لوگ بدترین قسم کے فسطائی بن جاتے ہیں۔ یہ ایسی جماعت ہے جس کے پھندے میں نیم تعلیم یافتہ قسم کے لوگ بڑی جلدی آجاتے ہیں۔ اس لیے اس کے پھیلائے ہوئے رجحانات بڑے مہلک ہیں۔ ایسے فتنوں کا مقابلہ بھی حکومت نہیں، ادیب ہی کر سکتے ہیں۔

(پاکستانی ادیب۔ نومبر ۱۹۴۸ء۔ جھلکیاں جلد اوّل)

پاکستان کے ادیبوں اور اہلِ قلم کے یہاں اس مسئلے سے وابستہ سوالوں کی گونج کسی نہ کسی سطح پر ہمیشہ سنائی دیتی ہے اور اس میں اسلامی ادب کے نام لیواؤں کے ساتھ ساتھ پاکستان کے ترقی پسند ادیب بھی تقریباً برابر کے شریک رہے ہیں۔ اسلامی ادب کے موضوع پر عسکری اور فراق میں جو بحث ۱۹۵۵ء کے آس پاس ہوئی تھی (نقوش، لاہور) اس کی تمام تفصیلات ہماری ادبی تاریخ کے ریکارڈ میں موجود ہیں۔ ایک کمزور اور منحنی سطح پر اسلامی ادب کی اصطلاح کا چلن دوسرے اور تیسرے درجے کے پاکستانی (اور ہندوستانی) ادیبوں میں آج بھی دکھائی دیتا ہے۔ لیکن پاکستانی معاشرے کے قیام اور پاکستان کی تاریخ کے سیاق میں کچھ ایسے سوال، جن پر تقریباً پچاس برس کی بحث اور غور وفکر کے بعد بھی اتفاق رائے کی کوئی صورت سامنے نہیں آسکی، یہ ہے کہ پاکستان کے تشخص اور پاکستانی کلچر کی شروعات کا سلسلہ کب اور کہاں سے شروع کیا جائے۔ ایک گروہ ہڑپا اور موہن جوداڑو تک جانے کے لیے کمربستہ ہے اور پاکستانی معاشرے کے ابتدائی نقوش کی تلاش پانچ ہزار برس پہلے سے شروع کرنا چاہتا ہے۔ ایک اور گروہ ظہورِ اسلام کے ساتھ پاکستانی کلچر کو پس منظر مہیا کرنے والے شعور کی پہچان کرتا ہے۔ ایک تیسرا گروہ بھی ہے جو قیامِ پاکستان (۱۹۴۷) سے پاکستانی ادب اور کلچر کے سفر کا آغاز کرنا چاہتا ہے۔ اصل مسئلہ پاکستان کے وجود سے منسلک اس خطۂ ارض کی تاریخ اور جغرافیے کا ہے۔ ادب، زبان اور ثقافت کے سیاق میں تاریخ کی اہمیت کے ساتھ ساتھ کسی علاقے کے جغرافیائی اور طبیعی پس منظر کی اہمیت کا اعتراف بھی تقریبا ناگزیر ہوتا ہے۔ آئڈیالوجی اور تصور جسے اس علاقے کی پہچان کے سلسلے میں ایک مستقل حوالے کی حیثیت حاصل ہو جائے، ادب اور ثقافت کے مطالعے میں صرف ضمنی حیثیت رکھتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد بانیِ پاکستان (قائدِ اعظم محمد علی جناح) نے اپنے ایک اعلانیے میں کہا تھا ____ ''ہماری تہذیب جدا، تمدن مختلف، زبان علیحدہ، فنون وادب، طرزِ تعمیر، نام اور نام رکھنے کے اصول جدا گانہ، قدریں اور قدروں کا شعور الگ، احساسِ تناسب جدا، رسم ورواج جدا، تقویم مختلف، روایات مخصوص، رجحانات اور عزائم میں فرق، غرض زندگی کے بارے میں ہمارا زاویہ نگاہ جدا اور حاصل نگاہ بھی جدا، ہم خود ایک قوم ہیں۔'' لیکن اس موقف کی تائید نہ تو

سرسید کے قومیت کے تصور سے ہوتی ہے، نہ اقبال کی فکر کے بنیادی عناصر سے۔ سرسید ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک قوم سے تعبیر کرتے تھے اور اقبال نے اپنے تہذیبی تصورات کی اساس اپنی فکر میں ہمیشہ ہندی عناصر کی شمولیت اور امتزاج کے عمل پر قائم کی۔ اپنے ایک مضمون ''پاکستانی تہذیب کے اجزائے ترکیبی'' (مشمولہ پاکستانی ادب جلد ا، مرتبہ رشید امجد) میں فیض نے اس پورے مسئلے کا جائزہ حسب ذیل خطوط پر لیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''ہم اپنی تاریخ کہاں سے شروع کریں؟ سیاسی اعتبار سے تو ہماری عمر ۲۹ برس (یہ مضمون ۱۹۷۶ کا ہے) ہے اور تاریخی اعتبار سے ہماری سرزمین کی عمر پانچ ہزار برس ہے، اب یا تو اپنی تاریخ ۵۰۰۰ برس سے شروع کریں یعنی موہنجوداڑو سے۔ اب تک جتنا زمانہ گزرا ہے، وہ ہماری تاریخ کا حصہ ہے۔ اس لیے کہ ہماری خطے کی تاریخ وہیں سے شروع ہوتی ہے۔ اس سے چند قباحتیں پیدا ہوتی ہیں، ایک تو یہ کہ اگر آپ موہنجوداڑو کو اپناتے ہیں تو موہنجوداڑو کے بعد جتنے دور گزرے ہیں وہ سب آپ کو اپنی تاریخ کا حصہ ماننے پڑیں گے۔____ آپ اس قباحت سے نپٹنے کے لیے دوسری صورت اختیار کرتے ہیں اور اپنی تاریخ ورودِ اسلام سے شروع کرتے ہیں۔ اس میں بھی مختلف قسم کی الجھنیں ہیں۔ بہت بڑی الجھن تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں جو مسلمان باہر سے اس خطے میں آئے، وہ ایک تہذیب سے تعلق نہیں رکھتے تھے، بلکہ ان کا تعلق مختلف تہذیبوں سے تھا۔ پہلے عرب آئے، پھر محمود غزنوی کے ساتھ، غزنہ اور ہرات کے ترک غلام آئے اور تغلق، خلجی، غوری، پٹھان آئے اور مغل آئے...... چنانچہ دو مشکلیں ہیں۔ اگر آپ پاکستانیت پر زور دیں یعنی خطۂ زمین کی تاریخ پر زور تو پھر بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو ہندوستان سے مل جاتی ہیں اور اس صورت میں آپ کی تہذیب میں اسلام کا عنصر دب جاتا ہے۔ اگر

اسلامیت کو واحد بنیاد قرار دیں تو پھر پاکستانیت کا عنصر دب جاتا ہے۔"

جیسا کہ ہم نے پہلے عرض کیا تھا، انفرادی، تہذیبی، معاشرتی اور ادبی تشخص کے قیام یا اپنی ایک الگ پہچان کا مسئلہ پاکستان کے سیاق میں بہت الجھا ہوا ہے۔ اس مسئلے کو تعبیر کی کثرت نے جس عجیب و غریب صورت حال سے دوچار کیا ہے، اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد دین تاثیر نے لکھا تھا:

> "مجھے اندیشہ ہے کہ ہماری ساری فنی زندگی وحشت کی نذر ہو جائے گی۔ غیر تعلیم یافتہ اور خاص کر نیم تعلیم یافتہ لوگ اہل علم و فن کو ہمیشہ شبہہ کی نظر سے دیکھتے رہے ہیں۔ لیکن ہمارے ملک میں تو جیسے ان لوگوں کو لامذہبیت اور سیاسی بداعتقادی کے الزامات کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ جہالت اور حیلہ سازی کے یہ بھنور ادب و فن کو تہہ آب کر دینے پر تلے ہوئے ہیں۔ یہی وقت ہے کہ پاکستان کے ارباب علم صورت حال کا جائزہ لیں۔ انھیں بربریت کے اس حملے کا مقابلہ کرنے کے لیے ایک متحدہ محاذ بنانا چاہیے۔"

(مضمون: پاکستان میں کلچر کا مستقبل)
(مشمولہ: پاکستانی ادب جلد ا، مرتبہ رشید امجد)

یہ محاذ پاکستان کے شاعروں اور ادیبوں نے قائم کیا ہے۔ پچھلے پچپن برسوں میں پاکستان کی ادبی روایت اور اس کے معاشرتی مضمرات پر نظر ڈالی جائے تو یہ سچائی کھل کر سامنے آتی ہے کہ اس روایت کا بنیادی خمیر ایک واضح فکری مزاحمت کے تصور کا پیدا کردہ ہے۔ مذہبی اداروں کو پاکستان میں جو بالادستی حاصل رہی ہے اور سیاسی اغراض اور مصلحتوں کے پیش نظر مختلف سیاسی جماعتوں میں وہاں جو روش اپنے اقتدار کے تحفظ کی خاطر عام رہی ہے، پاکستان کے ادیبوں کی اکثریت نے بالعموم اس کے خلاف مورچہ سنبھالا ہے۔ کبھی کبھی ادیبوں کے ایک

چھوٹے سے حلقے میں علاحدگی پسندی کے میلانات یا تو اپنی محدود وابستگیوں کے باعث پیدا ہوئے ہیں، یا پھر ہندوستان اور پاکستان کے مابین ہونے والی جنگوں کے ماحول میں۔ تقسیم کے فوراً بعد کی فضا سرحد کے دونوں طرف بہت غیر معمولی اور جذباتی تھی۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کے دور میں شعر وادب کے جو نمونے اور انھیں نظریاتی اساس بہم پہنچانے والے جو تصورات سامنے آئے، ان میں جذباتیت اور شدت پسندی کا عنصر نمایاں ہے۔ جذباتی ہسٹیریا اور اجتماعی غم وغصے کا یہی ماحول ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کے ہندوستانی پاکستانی تصادم کے دوران دکھائی دیتا ہے۔ اس طرح کے ماحول میں دونوں ملکوں کی فرقہ پرست جماعتیں ایک دوسرے کو نظریاتی جواز مہیا کرتی ہیں اور ایک دوسرے کے مقاصد کو سہارا دیتی ہیں۔ میڈیا پر حکومتوں کی گرفت اس ماحول میں سخت ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہوش مندی کی باتیں کرنے والے ادبی منظر نامے سے یا تو غائب ہو جاتے ہیں یا خاموش ہو جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں گھٹیا درجے کا، سچی تخلیقی بصیرت سے عاری ادب تخلیق کرنے والوں کی بن آتی ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی شدت آثار اور جذباتی یلغار کے ماحول میں پاکستانی ادب کی نمائندگی ایسے لوگ کر رہے تھے جو سکون اور مفاہمت کے دور میں ادب کے پلیٹ فارم سے غائب ہو گئے یا پھر صرف برسراقتدار سیاسی گروہ کے ڈھنڈورچی بن کر رہ گئے۔ ادب نے فرقہ وارانہ اور سیاسی پروپیگنڈے کی حیثیت اختیار کر لی۔ '' ظلمت نیم روز '' کے نام سے ۱۹۴۷ء کے بعد کے آتش فشاں ماحول میں جنم لینے والی کہانیوں کا ایک مجموعہ آصف فرخی نے مرتب کیا ہے، اسی طرح ہمارے یہاں 'غم دوراں' کے نام سے غلام ربانی تاباں نے تقسیم اور فسادات سے متعلق نظموں کی ایک انتھولوجی شایع کی تھی۔ اس طرح کی کتابوں کا بیشتر حصہ صرف ہماری ادبی تاریخ کی ملکیت ہے۔ اس سے کوئی زندہ روایت آگے نہیں بڑھ سکی۔ سب سے زیادہ عبرتناک حال تو 'رقص ابلیس' (ایم اسلم) اور 'خاک وخون' (نسیم حجازی) جیسے ناولوں کا ہوا اور جنھیں اب تک ادبی تاریخ کے فٹ نوٹ میں بھی جگہ نہیں ملی۔ اس وقت دونوں ملکوں کے ترقی پسند ادیب اپنی اپنی حکومتوں کو شک کی نظر سے دیکھ رہے تھے اور اپنے فکری مقاصد کے لحاظ سے ایک ہو گئے تھے لیکن شور شرابے کی وحشت ناک فضا میں تخلیقی سبھاؤ اور سرگوشی کی آواز دب جاتی

ہے، چنانچہ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد نمایاں ہونے والے پاکستانی افسانہ نگاروں میں انتظار حسین، جنھوں نے ہندوستان سے ہجرت کی تھی اور شاعروں میں ناصر کاظمی جو انبالہ سے ترک وطن کر کے لاہور جا بسے تھے، ان کی تحریروں میں کسی طرح کی الزام تراشی کے برعکس ایک گہری اداسی اور بے بسی کا ماحول ملتا ہے۔ نظریاتی اعتبار سے اس وقت یہ دونوں بھی ایک نئی ثقافتی پہچان کے ہم نوا تھے لیکن ان کی ادبی تخلیقات بے قابو نہیں ہوئیں۔ اس کی وجہ سوائے اس کے اور کیا ہو سکتی ہے کہ یہ سچی تخلیقی بصیرتوں سے بہرہ ور لکھنے والے تھے۔ ترقی پسند فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی سے لے کر پاکستانی ادب اور اسلامی تشخص کا نعرہ بلند کرنے والے محمد حسن عسکری تک، ہمیں کسی کے یہاں جذباتی عدم توازن اور فکری تشدد کی وہ لہر نظر نہیں آتی جو معمولی تخلیقی بصیرت رکھنے وال صحافتی انداز و اسلوب کے حامل ادیبوں کے یہاں ملتی ہے۔ سوائے ان ادیبوں کے جو سرکاری اداروں سے وابستہ تھے، کسی ادیب نے پاکستانی حکومت کے موقف کو ادب اور کلچر کے معاملات میں اختیار نہیں کیا۔ مثال کے طور پر نصیر احمد ناصر جنھوں نے جمالیات پر کئی ضخیم جلدیں مرتب کیں، انھوں نے قدیم یونانی جمالیات، عہد وسطی کی مغربی جمالیات اور اسلامی جمالیات سے آگے ہندوستانی شعریات کے حوالے کو یکسر خارج کر دیا اور اس کے وجود تک کا اعتراف نہیں کیا۔ ورنہ تو ادبی تخلیق اور تصور کے دائرے میں ایک مشترکہ ورثے کا اعتراف ہمیں قیام پاکستان سے لے کر اب تک کے تقریباً تمام قابل ذکر ادیبوں کے یہاں کسی نہ کسی سطح پر ملتا ہے۔ البتہ، ۱۹۶۵ء کی ہند و پاک جنگ اور ۱۹۷۱ء میں بنگلہ دیش کی تحریک آزادی کے دوران ہند و پاک تصادم کے ماحول میں ایک طرح کی علاحدگی پسندی اور اپنی قومیت کے انفرادی تشخص پر اصرار کا چلن بے شک عام ہوا۔ لیکن قابل غور بات اس ضمن میں یہ ہے کہ اس اصرار کی گونج یا تو اخبارات کے صفحوں پر دکھائی دیتی ہے یا پھر مشاعروں اور ریڈیو پر پڑھی جانی والی مقبول عام قسم کی شاعری میں سنائی دیتی ہے۔ سنجیدہ ادب کے منظر نامے پر ان کا نقش و نشان بہت مدھم ہے۔ پروفیسر سی۔ ایم۔ نعیم (چودھری محمد نعیم) نے اپنے ایک مضمون The consequences of Indo- Pakistan war (مشمولہ UrduTexts & Contexts، ۲۰۰۴ء) میں اس حقیقت حال کی نشاندہی یوں کی ہے

کہ:

''On both sides, the minor poets seem more belligerent than the major poets. However, while some major Indian poets are willing to strike a quasi-equivocal note, the major Pakistani poets are more absolutistic.''

اس کا سبب یہی ہے کہ ہنگامی حالات میں پاکستانی معاشرہ اپنے تشخص کے معاملے میں اپنی روایتی بے یقینی کے باعث ،نسبتاً زیادہ متفکر اور حساس ہو جاتا ہے۔ مشترکہ ورثے اور تاریخ کا بوجھ ایسے موقعوں پر جس شدت کے ساتھ محسوس کیا جاتا ہے، ردعمل کے طور پر اسی شدت کے ساتھ اس بوجھ کو ہلکا کرنے یا اتار پھینکنے کی طلب میں بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ محمد حسن عسکری نے (اکتوبر ۱۹۴۸ء میں) اردو زبان اور کلچر کی نوعیت کے بارے میں لکھا تھا:

''اردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندوستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے، ہمیں اس کی ہندوستانیت پر فخر ہے، اور ہم اس ہندوستانیت کو عربیت یا ایرانیت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں ہیں۔ اس زبان کے لب ولہجہ میں، اس کے الفاظ اور جملوں کی ساخت میں ہماری بہترین صلاحیتیں صرف ہوئی ہیں اور ہم نے مانجھ مانجھ کر اس زبان کی ہندوستانیت کو چمکایا ہے۔''

(جھلکیاں)

لیکن رواداری اور یک جہتی کے اس رویے پر سیاسی تصادمات کے دور میں اچانک علاحدگی پسندی کا رویہ غالب آجاتا ہے۔ چودھری محمد نعیم نے اپنے متذکرہ مضمون میں لکھا ہے کہ:

''After the war (1965), a proposal was made in Pakistan, expressing a desire that the name of the language should be changed from Urdu to Pakistani, to correspond to the

name Hindi in India. Coupled with their request was another demand, which in fact,had been made prior to the war also: that Pakistani Urdu writers should no longer consider the language of Lucknow or Delhi as a standard, that more attention should be paid to incorporating into the written language the linguistic features of the Punjabi-influenced Urdu of west Pakistan. As a matter of fact, more and more Punjabi idioms and constructions are being used in Pakistani Urdu, just as more and more Hindi vocabulary is creeping into Indian Urdu.''

(Urdu texts & Contexts)

جہاں تک پاکستانی ادب اور اس علاقے میں مستعمل اردو زبان پر پنجابی کے اثرات کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں دو باتوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔ایک تو یہ کہ انیسویں صدی کے اواخر (انجمن پنجاب کے قیام) سے لے کر اب تک دلی اور لکھنؤ سے زیادہ مرکزیت اردو کی ادبی تاریخ کے سیاق میں پنجاب کو حاصل رہی ہے، تخلیقی نثر اور نظم دونوں کی سطح پر۔ دوسرے یہ کہ اردو میں پنجابی رنگ کی آمیزش کا تقاضہ ہندوستان اور پاکستان کی جنگ کے بجائے دراصل ایک نئی تخلیقی ضرورت کے پیش نظر سامنے آیا تھا، پاکستان کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اقبال کے واسطے سے۔ ہمارے عہد میں تو ظفر اقبال نے یہ خیال پیش کیا تھا کہ اردو کی پژمردہ رگوں میں پنجابی کا تازہ خون دوڑانے کی ضرورت ہے۔ لیکن اقبال نے بیسویں صدی کے اوائل میں اپنے ایک مضمون کے ذریعے اس نقطۂ نظر کی وکالت کی تھی کہ لسانی سطح پر اردو کو پنجابی سے قریب لانا چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ اس پورے معاملے کو ادب کی جمالیات کے پس منظر میں ایک نئی جہت کی تلاش کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ اسی طرح چودھری محمد نعیم کے (مندرجہ بالا) اقتباس میں یہ

خیال کہ ہندوستانی اردو میں ہندی لفظیات کا عمل دخل بڑھ رہا ہے، شاید نظر ثانی کا تقاضا کرتا ہے۔ اردو کے سیاق میں لفظیات کی اہمیت پر اصرار حالؔی، عظمت اللہ خاں، آرزو لکھنوی اور تاجور نجیب آبادی سے لے کر میرا جؔی اور ہمارے اپنے دور تک پاکستان کے متعدد شاعروں اور نثر نگاروں (ناصر کاظمی، انتظار حسین، ابن انشا، اسد محمد خاںؔ) کے یہاں ایک قائم بالذات تخلیقی ضرورت کے طور پر سامنے آیا ہے۔ اس میں کسی طرح کے تہذیبی اختلاف اور تاریخی جبر کا کوئی رول نہیں ہے۔ ہندوستانی شعریات، دیو مالا اور ہندی اصناف اور ادبی روایات سے شغف کا اظہار ہندوستان سے زیادہ پاکستان کے ادیبوں نے کیا ہے۔

قیام پاکستان سے لے کر اب تک کے مجموعی ادبی منظر نامے کا سرسری جائزہ بھی اس حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ پاکستان کے عام لکھنے والے اور پاکستان کا عام معاشرہ علاحدگی پسندی اور فرقہ پرستی کی نمائندہ جماعتوں اور پالیسیوں کے خلاف مستقلاً برسرِ پیکار رہا ہے۔ سیکولر اور جمہوری قدروں، تخلیقی آزادی اور ادب کے انسانی سروکار سے وابستگی کے معاملے میں پاکستان کا معاصر ادب ہمیں نسبتاً زیادہ سرگرم دکھائی دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی ایک بہت بڑی وجہ پاکستان میں فوجی آمریت، احتساب اور اقتدار کے مرکز پر تنگ نظر مذہبی جماعتوں کی بالادستی رہی ہے۔ اعجاز احمد کے 'پروگریسیو پاکستان' اور عبداللہ ملک کے 'احتساب' سے لے کر موجودہ دور کے معروف ادبی رسائل 'ارتقاء'، 'تشکیل'، 'آج'، 'دنیا زاد' تک، اردو کے بیشتر پرچوں میں انہی قدروں کی ترویج و اشاعت کا سلسلہ جاری ہے۔ سنسر شپ اور ادبی و ثقافتی اداروں پر مذہبی یا سرکاری جماعتوں کی گرفت کے خلاف احتجاج کی آوازیں پاکستان کے ادیبوں نے زیادہ مؤثر انداز میں اٹھائی ہیں۔ اسی لئے ادبی اور ثقافتی اداروں کے معاملات میں پاکستان کی مختلف حکومتوں نے بالعموم براہِ راست مداخلت سے اپنا دامن بچائے رکھا ہے۔ جنرل ضیاء الحق کے زمانے میں، جب تقریباً ہر سطح پر ادبی، ثقافتی، تعلیمی اور قانونی اداروں کے گرد اقتدار نے اپنی گرفت مضبوط کرنے کی کوششیں کیں، اس وقت بھی پاکستان کے شاعروں اور ادیبوں نے استعاراتی زبان و اسلوب اور دنیا کی دوسری زبانوں کی انقلابی تخلیقات کے تراجم کی مدد سے

احتجاج، انکار اور آزادی کا چراغ جلائے رکھا۔ پاکستان میں مزاحمتی ادب کا سلسلہ اتنا طویل اور ذخیرہ اتنا وافر ہے کہ اس مختصر گفتگو میں اس کا احاطہ ممکن نہیں۔ اپنے معروضات کا خاتمہ میں چند نمائندہ شعری تخلیقات کے تذکرے پر کرنا چاہتا ہوں۔ ان تخلیقات کا بنیادی حوالہ پاکستان کی تاریخ اور پاکستانی معاشرے کی جیتی جاگتی سچائیاں ہیں۔ لیکن یہ تخلیقات اپنی تاریخ اور معاشرے سے وابستگی کے باوجود اپنی تخلیقی اور فنی توانائی کے ذ۔ یعے اپنے زمان و مکاں سے آگے جانے اور اوپر اٹھنے کی صلاحیت بھی رکھتی ہیں:

خداوندا سفر دشوار رکھا جائے گا کب تک
مرے جادے کو ناہموار رکھا جائے گا کب تک

ان ابنائے جہالت حاکمانِ زشت فطرت کو
مرا آقا مرا سردار رکھا جائے گا کب تک

مجھے ان جاہلان و سوقیانِ سفلہ پرور میں
خداوندا ذلیل و خوار رکھا جائے گا کب تک

مرے ہیجانِ زرافشانی و ذوقِ سخاوت کو
بغیر درہم و دینار رکھا جائے گا کب تک

ارے ان کعبہ و کاشی کے دیوانوں کے نرغے میں
مجھے منحملۂ کفار رکھا جائے گا کب تک

(۔۔۔ جوش ملیح آبادی)

سننے کو بھیڑ ہے سرِ محشر لگی ہوئی
''تہمت تمھارے عشق کی ہم پر لگی ہوئی''

رندوں کے دم سے آتشِ مے کے بغیر بھی
ہے میکدے میں آگ برابر لگی ہوئی

آباد کر کے شہر خموشاں ہر ایک سو
کس کھوج میں ہے تیغ ستمگر لگی ہوئی

آخر کو آج اپنے لہو پر ہوئی تمام
بازی میانِ قاتل و خنجر لگی ہوئی

لاؤ تو قتل نامہ مرا، میں بھی دیکھ لوں
کس کس کی مہر ہے سرِ محضر لگی ہوئی

(___ فیض احمد فیض)

وفا کے بھیس میں کوئی رقیب شہر بھی ہے
حذر کہ شہر کا قاتل طبیبِ شہر بھی ہے

وہی سپاہِ ستم خیمہ زن ہے چاروں طرف
جو میرے بخت میں تھا، اب نصیبِ شہر بھی ہے

ادھر کی آگ، ادھر بھی پہنچ نہ جائے کہیں
ہوا بھی تیز ہے، جنگل قریب شہر بھی ہے

اب اس کے ہجر میں روتے ہیں اس کے گھائل بھی
گماں نہ تھا کہ وہ ظالم حبیب شہر بھی ہے

یہ راز نعرۂ منصور ہی سے ہم پہ کھلا
کہ چوبِ منبر مسجد صلیب شہر بھی ہے

یہی بہت تھا اسیرانِ بے نوا کے لیے
اسی قفس میں کوئی عندلیبِ شہر بھی ہے

(___احمد فراز)

اب نہیں ہوتیں دعائیں مستجاب
اب کسی ابجد سے زندانِ ستم کھلتے نہیں
سبز سجادوں پہ بیٹھی بیبیوں نے جس قدر حرفِ عبادت یاد تھے
پو پھٹے تک انگلیوں پر گن لیے ___ اور دیکھا ___ رحل کے نیچے لہو ہے
شیشۂ محفوظ کی مٹی ہے سرخ ___ سطرِ مستحکم کے اندر بست و در
باقی نہیں

اب کسی ابجد سے زندانِ ستم کھلتے نہیں
اب سمیٹو مشک و عنبر، ڈھانپ دو لوح و قلم
اشک پونچھو اور ردائیں نوکِ پا تک کھینچ لو
کچی آنکھوں سے جنازے دیکھنا اچھا نہیں

(___نوحہ: اختر حسن جعفری)

میرا محبوب املتاس کا پیڑ ہے بارش میں بھیگا ہوا
سبز رنگ اس پر جچتا ہے کتنا
سبھی رنگ جو بھی پہن لے وہی، گلابی، عنابی، ہرا، کاسنی
مگر ___ ہاں مگر ___ خاکی نہیں، خاکی نہیں ___

(___رنگ: نسرین انجم بھٹی)

ختم سفر پہ کس لیے فکرِ مآل کیجیے
سر کو پٹکیے یا کوئی اور کمال کیجیے

کب کے نہیں رہے پرند، راکھ پٹی ہے چار سو
بجھ گیا عرش، لے کے اب کیا پر و بال کیجیے

اپنے خیال میں ہے گم آخرِ شب کا راہرو
اب نہ دراز اس گھڑی دستِ سوال کیجیے

جبر کا کام کیا یہاں، عشق ہے اس میں کیا زیاں
فرطِ جنوں سے سہل یہ کارِ محال کیجیے

(____ کس کا ملال کیجیے: فہمیدہ ریاض)

پاکستانی معاشرے میں سیاسی، سماجی، مذہبی اور فکری، غرض کہ جبر کی تمام صورتوں کے خلاف مزاحمت اور احتجاج کی روایت بہت پرانی ہے۔ کتابیں جو ضبط ہوئیں، لکھنے والے جنھیں قید و بند اور جلا وطنی کی مشکلوں سے گزرنا پڑا، رسائل جن پر پابندیاں عاید کی گئیں ____ اور اس سب کے پیچھے وہ تمام عوامل اور محرکات جن کا ہاتھ تھا، ان کا قصہ بہت طولانی ہے۔ اس مختصر گفتگو میں تو بس چند بنیادی امور کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ ادب کا دائرہ تاریخ سے مابعد التاریخ تک، جیتے جاگتے واقعات سے نفسیاتی اور مابعد الطبیعاتی واردات تک دور دور پھیلا ہوا ہے۔ پچھلے پچپن برسوں کا ادب شاید اسی لیے تمام علوم سے زیادہ اہم اور وسیع اور پیچیدہ اور بامعنی ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان تمام تفصیلات کے بیان کے لیے یہ صحبت مختصر نا کافی ہے۔ آپ سب کا بہت بہت شکریہ!

[تھرڈ ورلڈ اکیڈمی، جامعہ ملیہ اسلامیہ میں پاکستان اسٹڈیز پروگرام کے افتتاح کے موقعے پر پڑھا گیا] (۲۳ر جنوری ۲۰۰۳ء)

تفہیمِ غالب کے مسائل اور ہمارا عہد

یہ بات کہی تو تھی میرؔ صاحب نے کہ ''سہل ہے میرؔ کا سمجھنا کیا، ہر سخن اس کا ایک مقام ہے'' لیکن میرؔ سے زیادہ یہ قول غالبؔ پر صادق آتا ہے۔ غالب اپنے زمانے کے لیے ایک چیلنج تھے، ہمارے لیے بھی ایک چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو شاعری کی پوری تاریخ میں مشکل گوئی کا الزام کسی اور بڑے شاعر پر عاید نہیں کیا گیا۔ کسی نے اپنے افکار اور اسالیب بیان کی سطح پر اتنے اعتراضات کا سامنا نہیں کیا جتنا کہ غالبؔ نے۔ شاعری جیسی بے ضرر سرگرمی کے باعث کسی کی اتنی مخالفت نہیں ہوئی جتنی کہ غالبؔ کی۔ ناصرؔ کاظمی نے میرؔ کی بابت یہ کہا تھا کہ ہر بڑا شاعر اپنے بعد بہت سے قبیلے چھوڑ جاتا ہے۔ پھر اس کے کلام کا یا سوانح کا جو بھی حصہ کسی کے ہاتھ لگا، وہ اسے لے بھاگتا ہے۔ اس کی تعبیر اتنے مختلف پیرایوں سے، اور اتنی متضاد سطحوں پر کی جاتی ہے کہ تعبیر کی کثرت میں حقیقت کہیں گم ہو کر رہ جاتی ہے۔ ہم تک اگر کچھ پہنچتا ہے تو ایک ادھوری سچائی، ایک جزوی حقیقت، تصویر کا ایک نقطہ یا صرف ایک لکیر ــــــ پھر محقق ہو یا نقاد، اسی ایک لکیر کو پیٹنے میں عمر گزار دیتا ہے۔

غالبؔ جس دنیا کے باسی تھے، اس دنیا سے غالبؔ کا تعلق ٹوٹے ہوئے بھی آج (۲۰۰۵ء) ایک سو چھتیس برس گزر چکے ہیں۔ گویا کہ کائنات کا، انسانی وجود کا، وقت کا اور حقیقت کا جو تصور غالبؔ رکھتے تھے، وہ ایک صدی سے زیادہ پرانا ہو چکا ہے۔ اگر نسخۂ حمیدیہ یا غالبؔ کے نمائندہ اشعار کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالبؔ نے جس ذخیرۂ الفاظ سے کام لیا اور اظہار و بیان کا جو پیرایہ اختیار کیا، وہ ہمارے عہد تک پہنچتے پہنچتے متروک تو نہیں ہوا ہے، مگر زیادہ مقبول بھی نہیں ہے۔ غالبؔ کے رنگ میں شعر کہنے والے، ان کے اپنے زمانے میں بھی بس اکا دکا ہی رہے ہوں گے۔ ہمارے زمانے کے بھی گنتی کے کچھ شاعروں نے ان کی روش اختیار کی ہے۔ یہاں مثال کے طور پر میں صرف دو نئے شاعروں کے کلام کا کچھ نمونہ پیش کرنا چاہتا ہوں۔ ایک تو

نئی نظم کے سب سے معروف شاعروں میں شامل، افضال احمد سید ہیں جنھوں نے ''چھینی ہوئی تاریخ'' کی نثری نظموں سے اپنے سفر کی شروعات کی اور طرزِ احساس کے رنگارنگ تجربوں سے ہوتے ہوئے اپنی غزلوں کے دیوان ''خیمۂ خواب'' تک پہنچے۔ افضال احمد سید کی غزلوں کا انداز حسبِ ذیل ہے:

کیا ساعتِ مسعود تھی جس وقت مرا دل
طرزِ سخن میرزا نوشاہ پہ آیا

غالبؔ کی تقلید نے افضال احمد سید کی غزلوں میں جو رنگ بکھیرے ہیں، ان کی کچھ مثالیں بھی ملاحظہ ہوں:

اس شوخ کے ترکش کا میں وہ تیرِ خطا ہوں
جو لوٹ کے پھر اس کی کمیں گاہ پہ آیا

ایک عکس چاہیے ہے سرِ شیشۂ شکست
وہ عکس، نے ارادہ و تدبیر چاہیے

رات ایک خیمۂ غم آتشِ خاموش پہ تھا
کچھ ہوائے خنک آثار عنایت کرنے

بہ نوک تیز ہے میرا نوشتۂ تقدیر
کہ مجھ سے ممکن و موہوم میں خلل آیا

سرابِ عمر سے اک جست میں گزر جاؤں
صلاح رمز شناسانِ خاک و آب سے ہے

اب لطف مجھے ماتم رفتہ سے زیادہ
بربادیٔ آئندہ و امروز میں آیا

ان شعروں پر ایک گہری وجودی صورت حال کا سایہ ہے، انسانی تجربوں اور واردات کی وہ نوعیت جسے پہلی عالمی جنگ (۱۹۱۴ء) کے بعد یورپ میں پنپنے کا موقع ملا اور ہماری اپنی ادبی روایت میں جسے ترقی پسند تحریک کی کہولت اور پژمردگی کے دور میں قبولیت ملی۔ اس طرح غور سے دیکھا جائے تو یہ اشعار بہ ظاہر روایتی آہنگ اور اسلوب رکھتے ہوئے بھی ہمیں نئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان سے یہ حقیقت بھی رونما ہوتی ہے کہ نئے تخلیقی تجربے صرف نئی لفظیات کے پابند نہیں ہوتے ___ اصل مرحلہ ہوتا ہے پرانے لفظوں میں ایک نئے اندرونی ربط اور نئے تلازموں کی دریافت کا ___ اپنے دور میں غالبؔ نے بھی یہی کیا تھا اور بیسویں صدی میں مستحکم ہونے والے نئے میلانات کی ترویج کرنے والے نئے شاعروں نے بھی یہی کیا ___ یہ مسئلہ ایک علاحدہ بحث کا تقاضہ کرتا ہے۔ سردست، میں اس سے گریز کا راستہ اپناتا ہوں اور موجودہ زمانے میں غالبؔ سے اپنی حسیت کا تعلق قائم کرنے والے ایک اور نئے شاعر سرمدؔ صہبائی کے کچھ شعر نقل کرتا ہوں۔ یہاں یہ یاد دلاتا چلوں کہ سرمدؔ صہبائی ایک مجنونانہ تخلیقی استعداد رکھنے کے باوجود اپنے شعری اظہار کے معاملے میں بہت کفایت شعار رہے ہیں۔ ان کی نظم ''تیسرے پہر کی دستک'' اپنے اشتعال آمیز آہنگ اور اپنے وسیع ادراک کے باعث جدید سے مابعد جدید تک، نئی نظم کے کسی بھی نمائندہ انتخاب میں جگہ پانے کی مستحق ہے۔ برسوں کی خاموشی کے بعد پچھلے دنوں انھوں نے کچھ غزلیں کہی ہیں اور انداز و اسلوب وہی اختیار کیا ہے جو غالبؔ سے منسوب ہے۔ ان کی غزل کے کچھ شعر سنیے:

عرصۂ خواب میں ہوں ہوش سے رخصت ہے مجھے
گردشِ شام و سحر ساغرِ غفلت ہے مجھے

اک مری لغزشِ پا سے ہے زمانے کو خرام
نغمۂ شہرِ سخن وقفۂ لکنت ہے مجھے

کیوں ہو تنہائی میسر تجھے اے دل کہ جہاں
خود مرا سایہ بھی ہنگامۂ کثرت ہے مجھے

رونقِ باغ عدم ہے مرے مرنے کا خمار
لذتِ آب فنا وعدۂ جنت ہے مجھے

اس خم زلف سے کھلتا ہے مقدر میرا
ظلمتِ چشم یہ مطلعِ قسمت ہے مجھے

بے خبر رکھتا ہے یک رنگئ عالم سے مجھے
اک تصور جو ترا موسمِ حیرت ہے مجھے

بسترِ درد بچھاتا ہوں تو نیند آتی ہے
زیرِ سر سنگِ جنوں بالشِ راحت ہے مجھے

جلوۂ داغ دکھاتا ہے مجھے نخلِ بہار
غمزۂ لالہ و گل سنگِ ملامت ہے مجھے

بس کہ بیماریٔ جاں میں بھی میں آرام سے ہوں
آمدِ شامِ بلا عیدِ عیادت ہے مجھے

منتِ مرگ ہو کیوں تو ہی بتا شامِ فراق
جب کہ ہر روز یونہی مرنے کی عادت ہے مجھے

جب سے لاحاصلِ جاں حاصلِ جاں ٹھہرا ہے
تنگیِ فکرِ فراواں سے فراغت ہے مجھے

غزوۂ ہجر کی اس معرکہ آرائی میں
گوہرِ اشک درِ زخم غنیمت ہے مجھے

کیوں معاصر نہ ہو وہ غالبؔ آشفتہ مرا
میں ہوں پوشیدہ ولی کفر سے نسبت ہے مجھے
جلسۂ رسمِ سخن عام ہے لیکن سرمدؔ
اُس کی آوازِ کہن لہجۂ جدّت ہے مجھے

میں چند شعر نقل کرنا چاہتا تھا۔ایک ایک کر کے پوری غزل ہی آپ کو سنا ڈالی۔ یہ معاملہ بھی بھلا اردو کے اور کس شاعر کے ساتھ ہوا ہے کہ ہر دور میں اسے اس طرح اپنا معاصر تسلیم کر لیا جائے۔ غالبؔ کی انفرادیت کا کمال یہ ہے کہ اپنے تجربوں اور احساسات کو،لفظوں اور بیان کو،ایک خاص پہچان دینے کے باوجود وہ اپنے چاروں طرف کوئی دیوار نہیں بننے دیتی؛ نہ وقت کی،نہ مقام کی،نہ فکر کی،نہ جذبے کی،نہ زبان کی،نہ بیان کی ___ دو چار شعر تو پرانے سے پرانے شاعر کے یہاں ایسے مل جائیں گے جن میں ہم اپنی ہستی یا اپنے زمانے کا عکس ڈھونڈ نکالیں۔اس میں دیسی بدیسی کی بھی کوئی قید نہیں۔ ہر زبان اور ہر زمانے کی اداس اور پریشاں روحوں کو شاعری اسی طرح ایک دائرے میں یکجا کر دیتی ہے اور زبان،تہذیب،مسلک،عقیدے،زمانے کے اختلاف کے باوجود وہ آپس میں مکالمہ قائم کر لیتے ہیں۔میرؔ،مصحفیؔ،سوداؔ،دردؔ،قائمؔ،نظیرؔ سے لے کر ہمارے اپنے دور تک،ایسے بہت سے شعروں،نظموں،غزلوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جو اس دور کے طرزِ احساس سے مناسبت رکھتی ہوں اور ہمارے اپنے تجربوں یا گرد و پیش کی حقیقتوں کی ترجمان کہی جا سکیں،لیکن غالبؔ کے ساتھ تو قصہ ہی کچھ اور ہے۔وہ اپنی کمزوریوں اور خوبیوں،اپنی ہزیمتوں اور اپنی کامرانیوں سمیت تمام و کمال ہمارے ساتھ آ کھڑے ہوتے ہیں اور ان سے ذہنی و جذباتی رفاقت کا رشتہ استوار کرنے میں ہمیں دیر نہیں لگتی۔ ہر زمانہ غالبؔ کی شاعری میں اپنی ذہنی زندگی کے آثار دریافت کر لیتا ہے ___ ہر شخص غالبؔ کو اپنے حساب سے پڑھتا ہے ___ اپنی تربیت اور ترجیحات کے مطابق ان سے معنی اخذ کر لیتا ہے۔

اور یہ صورت حال صرف اردو یا فارسی والوں سے مخصوص نہیں ہے۔ملکی اور غیر ملکی زبانوں میں ہماری ادبی روایت سے شغف رکھنے والوں نے شاید سب سے زیادہ توجہ غالبؔ کی

تفہیم و تعبیر اور ترجمے پر صرف کی ہے۔ اس ضمن میں، یہاں میں ہندوستان کی مختلف زبانوں کے چند لکھنے والوں کی مثال دوں گا، ان کے کچھ اقتباسات کی مدد سے، مجھے عرض یہ کرنا ہے کہ غالبؔ نے اپنی فکر اور فنی حکمت عملی یا تخلیقی حربوں کی وساطت سے، بہ ظاہر مختلف اور نامانوس زمانی، مکانی، ادبی اور تہذیبی پس منظر رکھنے والے ادیبوں کے شعور میں بھی اپنی جگہ بنائی ہے۔ یہاں اپنی بات میں اشوک باجپئی کے ایک بیان سے شروع کرتا ہوں۔ یہ لفظ انہی کے ہیں: (ترجمے کے ساتھ)

''ہماری صورتِ حال، یعنی ہندوستانی صورتِ حال میں غالب پہلے جدید شاعر ہیں... تین معنوں میں وہ تجدد کے، وہ پہلے کلاسیک ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کے یہاں فرد شاعری کے مرکز میں موجود ہے ـــ بغیر کسی استواری جہت، بغیر کسی روایتی آدرش اور ایقان کے... ایک نہتے انسان کی شکل میں۔ دوسری بات غالبؔ کا استفہامیہ مزاج ہے، ہر بات پر وہ سوال قائم کرنے کی جرأت (رکھتے ہیں) وہ دنیا کے تماشے پر سوال، اپنے وقت پر سوال اٹھاتے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ غالبؔ کے یہاں ہندی اور فارسی روایت کا ایک امتزاج، ایک معنی خیز باہمی ربط ملتا ہے... ہندی روایت کو غالبؔ کی شاعری میں ایک نئی زبان ملی...

میرے پاس ایک مجموعہ ہے، دنیا کی مابعد الطبیعاتی شاعری کا... اس میں ہندوستان کے جو شاعر لیے گئے ہیں... وید اور اپنشد کے علاوہ، ایک حصہ گیتا کا ہے، گوتم بدھ کے کچھ کتھن ہیں... اور پھر کبیرؔ، میراؔ اور غالبؔ کے بعد اردو شاعری وہ کچھ نہیں رہی جو غالبؔ سے پہلے تھی۔ غالبؔ تاریخ کے نہیں، ابدیت کے شاعر ہیں۔ اور ہمارے لیے وہ یوں بامعنی بنتے ہیں کہ ہم سے وہ ایک ہم عصر کی طرح مکالمہ قائم کرتے ہیں۔

غالبؔ انیسویں صدی میں، نہ صرف ہندوستان کے سب سے بڑے شاعر تھے بلکہ دنیا کے سب سے بڑے شاعروں میں ہیں... اپنی نگاہ کے پھیلاؤ

میں، اپنی نئی وضع کی فکر میں، اپنے فلسفیانہ استدلال اور کھرے پن میں، اپنی جسارت مندی میں، اپنی بے چینی اور پریشاں نظری میں، غالب ایک بہت بڑی شخصیت کے طور پر ابھرتے ہیں۔ وہ ایک ایسی بڑی برادری کا حصہ ہیں جو ہمارے یہاں وید سے لے کر اب تک پھیلی ہوئی ہے۔"

بات پھیلتی جا رہی ہے اس لیے اشوک باجپئی کے بیان کو یہیں ختم کرتا ہوں اور کچھ جملے ملیالم کے ممتاز شاعر اور ہندوستانی ادبیات کے معروف عالم ستچد انندن کی گفتگو سے نقل کرتا ہوں۔ ان کا کہنا ہے کہ: (ترجمے کے ساتھ)

"میں صرف ایک قاری ہوں۔ میرا غالب سے اسی طرح کا تعلق ہے جیسا کہ بیسویں صدی کے کسی شاعر کا پہلے کی صدی کے عظیم پیش رووں سے ہو سکتا ہے... اس طرح میں پاتا ہوں کہ وہ میرے اپنے ہم عصر ہیں، وہ مجھ سے ایک جدید شاعر کی طرح بات کرتے ہیں۔

جو سوال غالب نے اٹھائے وہ فارسی، اردو (شاعری سے وابستہ) روایتی سوالوں سے بہت مختلف نہیں تھے۔ عشق کیا ہے؟ خدا کیا ہے؟ کائنات میں انسان کی حیثیت کیا ہے؟... لیکن ان کے جواب مختلف ہیں۔ ان کے جواب انسانی رشتوں کی ایک نئی دستاویز سامنے لاتے ہیں۔ دنیاوی اور ماورائی عناصر ایک ساتھ ان کے یہاں اظہار پاتے ہیں۔ انھیں ایک نئی زبان، ایک نئے شعری محاورے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے زبان کے روایتی مذاق کو وہ قبول نہیں کرتے۔ ایک ادیب کی حیثیت سے غالب کی عظمت یہی ہے کہ وہ ایک نیا محاورہ تلاش کرتے ہیں۔ وہ جانتے تھے کہ وہ مستقبل کی زبان گڑھ رہے ہیں۔ طمانیت کے خاتمے اور تشکیک کا ایک نیا تجربہ اپنے اظہار کے لیے نئی زبان چاہتا تھا۔ غالب نے شاعر کا روایتی رول اختیار کرنے سے انکار کیا___"

غالبؔ کی شاعری اور شخصیت میں ایک مستقل تحرک کا اور زندہ انسانی عناصر کی شمولیت کا احساس ہوتا ہے۔ان کی شخصیت نئی بھی ہے پرانی بھی۔اپنی مخصوص پہچان کی تابع بھی ہے اور اتنی وسیع بھی کہ ایک ساتھ بہت سے اور مختلف انسانی اوصاف کو، تضادات کو اپنے اندر جذب کر لے۔اسی طرح ،غالبؔ کی شاعری،شاعر کے روایتی رول اور ایک روایتی معاشرے کے مطالبات سے ہم آہنگ ہونے کے ساتھ ساتھ نئی زندگی اور معاشرت کے تقاضوں سے بھی ہم آہنگ دکھائی دیتی ہے۔

ہم غالبؔ کو اسی طرح پڑھتے اور سمجھتے ہیں جس طرح اپنے آپ کو۔تمام خوش فہمیوں اور فریبوں سے، رسوم و روایات کی تمام بندشوں سے،تمام مصلحتوں اور مجبوریوں سے آزادی کا اور مجبوری کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی وجودی خودمختاری کا ایسا اظہار ہمیں اردو کے کسی دوسرے بڑے شاعر کے یہاں نہیں ملتا۔ غالب کی شاعری میں معنی کی تکثیر کے ساتھ ساتھ لفظ و بیان کے امکانات کی رنگا رنگی بھی بے مثال ہے۔ غالبؔ نے شعریات کے کسی جامد تصور کے سامنے نہ تو ہار مانی نہ شعریات کا کوئی ایسا نظام وضع کرنے کی کوشش کی جس کے ضابطے متعین اور بے لوچ ہوں۔ لہٰذا کسی بندھے ٹکے اصول کے مطابق ان کی تفہیم و تعبیر بھی ممکن نہیں ہے۔مرتب فکر اور مرتب زندگی کے اپنے فائدے بھی ہوتے ہیں،مگر ایسی فکر اور ایسی زندگی کی کچھ مجبوریاں، معذوریاں اور حدیں بھی ہوتی ہیں۔غالبؔ نہ اپنے ماضی سے مرعوب تھے،نہ اپنے حال سے اتنے خوف زدہ کہ اپنی تلاش کا حوصلہ چھوڑ بیٹھتے۔اسی لیے،انھوں نے نہ تو اپنے پیش رووں کی روایات پر تکیہ کیا، نہ اپنے عہد کی اطاعت قبول کی۔زندہ رہنا ایک طرح کی بے بسی میں مبتلا ہونا سہی،مگر غالبؔ کی طبیعت کسی بھی مقدر کو بے چون و چرا قبول کر لینے پر آمادہ نہ تھی۔سارتر کے ایک کردار (REPRIEVE کے میتھیو) نے کہا تھا:

> ''ایک انسانی وجود کے لیے ''ہونے'' کا مطلب اپنے آپ کو منتخب کرنا (پہچاننا) ہے۔ اسے نہ تو اپنے خارج سے کچھ ملتا ہے،نہ اپنے اندروں سے جسے وہ وصول یا قبول کر سکے۔پس آزادی (بجائے خود)

ہستی نہیں ہے۔ یہ انسان کی ہستی ہے۔ یعنی (گردوپیش کی دنیا میں) نہ
ہونا۔

یہی کردار پھر کہتا ہے:

اندروں (باطن) کچھ بھی نہیں۔ یہاں کچھ بھی نہیں۔ میں کچھ نہیں۔ میں
آزاد ہوں۔

غالب کا ڈائلما بھی یہی ہے۔ اور ان کی الجھن کا سبب بھی یہی ہے کہ خود کو آزاد سمجھیں یا گرفتار۔ یہ سوال ہر عہد کے سوچنے والے انسان کا آشوب ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ہر زمانہ اور زندگی کے تئیں ہر زاویۂ نظر، غالبؔ سے اور تفہیم غالبؔ سے اپنا ایک الگ معاملہ رکھتا ہے۔ خود غالبؔ نے اپنی ذہنی کش مکش کی تعبیر یوں کی تھی کہ:

آہنگِ اسدؔ میں نہیں جز نغمۂ بیدلؔ
''عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ''

(۲۱ ستمبر ۲۰۰۵ء)

اقبالؔ: ایک نئی تعبیر کی ضرورت

اقبالؔ کے انتقال (۱۹۳۸ء) پر جو تعزیتی تحریریں شائع ہوئیں، ان میں کرشن چندر کا ایک چھوٹا سا غیر معروف مضمون بھی شامل ہے۔ کرشن چندر نے اس مضمون پر 'شاعر مشرق، علامہ اقبالؔ' کا عنوان قائم کیا تھا اور لکھا تھا:

''اقبالؔ دورِ جدید کا شاعر ہے۔ ایشیا کی حیاتِ ثانی اور بیداری کے زمانے کا۔ اس نے مغربی فلسفے کی مادہ پرستانہ تنگ نظری کے خلاف اس وقت علم بغاوت بلند کیا جب کہ بادی النظر میں مغرب ہر حیثیت سے مشرق پر قابض ہو چکا تھا اور عوام ایک ایسے وقت کے منتظر تھے جب کہ مشرقی تہذیب مجموعی حیثیت سے مغربیت کے طوفان میں گم ہو جانے والی تھی۔ اس نازک موقعے پر اقبالؔ نے اپنا سب سے پہلا نعرۂ جنگ بلند کیا:

شفق نہیں مغربی اُفق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ

یہ آواز مشرق کے سرگوشیاں کرتے ہوئے ایوانوں میں سے گونجتی ہوئی نکلی اور ایک عالم کو حیرت زدہ کر گئی۔ مغرب نے کبھی اقبالؔ کو کما حقہٗ نہیں سراہا۔ باوجودیکہ چند ایک انجمنیں اقبالؔ کے نام سے لندن، آکسفورڈ، برلن اور پیرس میں موجود ہیں۔ مغرب کبھی اقبالؔ کا ہم نوا نہیں ہو سکتا۔ ابھی وہ اقبالؔ کے غلغلہ انداز پیغام کو سننے کے لیے تیار نہیں۔ ممکن ہے آج سے کچھ عرصہ بعد جب کہ مغربی تہذیب اچھی طرح کچلی اور روندی جا چکے گی تو

مغرب اقبالؔ کے پیغام پر کان دھرنے پر زیادہ آمادگی ظاہر کرے۔"

اس مختصر سی تحریر کا ایک اور اقتباس جو آج کے زیر بحث مسئلے کا ابتدائیہ بن سکتا ہے، حسب ذیل ہے:

''اقبالؔ کے اشعار میں جہاں گہرا مذہبی رنگ نظر آرہا ہے وہیں سرکشی کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ ممکن ہے اقبالؔ کی یہ دورنگی عوام کی نگاہوں کو کچھ عجیب سی نظر آئے لیکن حقیقت میں عظیم الشان شاعروں کی یہ بھی ایک خصوصیت ہے۔ یہ سیّال مرکب ہمیشہ نئی شکلوں میں ظاہر ہونے پر قادر ہوتا ہے۔ یکسانیت اور ایک ہی روش کی پابندی کوئی قابل تعریف وصف نہیں ہے، خصوصاً ایک حقیقی شاعر کے لیے۔ اقبالؔ دنیا کو ایک سچے شاعر اور صاحبِ بصیرت کی نظروں سے دیکھتا تھا۔ وہ دنیا کے حسن، خوبصورتی اور بے بہا مسرتوں کو صرف دیکھتا ہی نہیں تھا بلکہ محسوس بھی کرتا تھا۔ وہ اس سے بھی آگے جاتا تھا۔ اس کی عقابی نظر اور اس کے شاعرانہ ذہن کی دور رسی اُن کروڑوں مظلوموں اور بے کسوں کے دلوں تک جا پہنچی تھی جن کے دکھ درد کا احساس اس کے دردمند سینے میں موجود تھا۔ اس کا فلسفیانہ ذہن موجودات کے تجزیے پر آمادہ ہوا، اس کے اشعار پر اثر انداز ہوا اور اسی کے ذریعے اس کی شاعری میں ایک نئی روح پیدا ہوگئی اور ایک نیا نظریہ قائم ہوگیا۔''

کرشن چندر نے ان اقتباسات میں کئی معنی خیز باتیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ کہ اقبال کی آواز پورے مشرق کے احساسات کی ترجمان ہے اور مغربی تہذیب کے بالمقابل ایک مختلف زاویۂ فکر کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ اقبالؔ کی شاعری کا سیّال مرکب ہمیشہ نئی شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے اور یہ کہ حقیقی شاعری یکسانیت اور ایک معین روش کی پابند نہیں ہوسکتی۔ یہ باتیں اس لیے بھی اہم اور توجہ کی طالب ہیں کہ اقبالؔ کی مشرقیت اور مغرب و مشرق کی آویزش کے پس منظر میں کرشن چندر نے اقبالؔ کے موقف کی حمایت ایک ایسے وقت میں کی جب ترقی پسندوں میں

اقبالؔ بہت مقبول نہیں تھے اور اس حلقے کے کچھ ممتاز ادیبوں نے (مثلاً اختر حسین رائے پوری، سردار جعفری، مجنوں گورکھپوری) اقبالؔ کے بنیادی موقف کا تجزیہ کرنے کے بجائے انہیں صرف ایک رجعت پسند سمجھنے پر اکتفا کی تھی۔

اصل میں اقبالؔ بہ ظاہر جتنے سہل الفہم اور دوٹوک دکھائی دیتے ہیں حقیقتاً ویسے نہیں ہیں۔ اقبالؔ کی شاعری تاریخ میں محصور بھی ہے اور اس کے گھیرے سے آزاد بھی ہے۔ ایلیٹ نے کہا تھا کہ ہر بڑا اور وقیع ادبی کارنامہ اپنی ہیئت ساتھ لاتا ہے۔ بہ ظاہر اقبالؔ کے شعر کا لہجہ، اسلوب ،لسانی ہیئت صاف اور واضح ہے لیکن اس کے معنی کی تہیں اور جہتیں کثیر بھی ہیں اور پر پیچ بھی۔ اقبالؔ کے شعور کا احاطہ کرنے والے تصورات بادی النظر میں بہت روشن اور براہ راست ہیں، لیکن اقبالؔ کے مجموعی شعور کی پہچان کے لیے اس کے چاروں طرف پھیلے ہوئے اسرار اور رموز کی آگہی بھی ضروری ہے۔ اقبالؔ کے کلام سے شغف رکھنے والوں کی اکثریت سنجیدہ فکر سے گریز کی عادی ہے۔ یہ اکثریت اقبالؔ کے آئینۂ سخن میں صرف اپنا عکس دیکھتی اور دیکھنا چاہتی ہے۔ بڑا تخلیقی شعور صرف آزاد فضا میں سانس لیتا ہے۔ چنانچہ اقبالؔ نے بھی فکری، لسانی، جذباتی، حسیاتی سطحوں پر اپنی شاعری میں آزادی کے کئی راستے نکالے ہیں۔ ایک نئی زبان اور لفظیات سے کام لیا ہے۔ ایک نیا شعری محاورہ وضع کیا ہے۔ نئے علائم اور اسالیب اظہار اختیار کیے ہیں۔ روایتی اور رسمی انداز کی مذہبی شاعری سے الگ، اقبالؔ نے اپنے شعر اور اپنے شعور کو صرف مذہبی نہیں رہنے دیا۔ حالیؔ اور اکبرؔ کی طرح تاریخ کو اپنی شاعری کا بنیادی حوالہ بنانے کے باوجود، اقبالؔ کی شاعری تاریخی زماں کے جبر پر قابو پانے اور اپنا تخلیقی اقتدار قائم کرنے کی ایک مسلسل جستجو کہی جاسکتی ہے۔ اقبالؔ نہ تو صرف شاعر اسلام تھے، نہ ہی ان کی شاعری محض معین اور معلوم اصطلاحات کے وسیلے سے پوری طرح سمجھی جاسکتی ہے۔ اقبالؔ کو سمجھنے کے لیے تاریخ کے علاوہ مابعد التاریخ کے مفہوم تک رسائی ضروری ہے۔ شاعری کے ساتھ ساتھ ان احساسات اور اسرار پر گرفت بھی ضروری ہے جو شاعری سے ماورا ہوتے ہیں۔ شعری اظہار کے ان امکانات کی پہچان ضروری ہے جو اردو کی ادبی روایت میں صرف اقبالؔ کے واسطے سے متعارف ہوئے۔ اقبالؔ

اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے ایک عالم گیر سیاق میں اپنے تاریخی اور تہذیبی رشتوں کی بازیافت کا خواب دیکھا۔ اسی لیے اقبالؔ کا تخاطب ایک سطح پر اپنی قوم یا ملت کے بجائے سارے ایشیا سے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ساری دنیا سے تھا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اقبالؔ انسانی فکر کی وحدت کے ترجمان تھے ہر چند کہ اس تصور کو پس منظر مہیا کرنے والی تہذیبی، معاشرتی اور جغرافیائی حقیقت بہ ظاہر متعین اور مخصوص تھی۔

اقبالؔ کی شاعری کا ظہور ایک ایسے ماحول میں ہوا جہاں چاروں طرف نظریوں اور ایقانات کے کھنڈر بکھرے ہوئے تھے۔ بہ قول شخصے انسانی تاریخ کی سب سے پر تشدد صدی کے دوران، جس نے دو عالمی جنگوں کا تماشا دیکھا اور اجتماعی زوال، اجتماعی موت اور اجتماعی انتشار کے ایک ہولناک تجربے سے گزری۔ پہلی جنگ عظیم کے آس پاس کا زمانہ جب ایلیٹ کو یہ زمین خرابہ دکھائی دیتی تھی (The Wasteland -1922)، اقبالؔ اجتماعی نجات کی تلاش کا سفر شروع کر چکے تھے اور ایک بہتر دنیا کا خواب دیکھ رہے تھے۔ اس خواب کا نقطۂ آغاز 'بانگ درا' کی آخری نظم 'خضر راہ' ہے۔ تلاش کے اس سفر کی روداد اقبالؔ نے بعد کے ادوار کی اردو اور فارسی شاعری میں بیان کی ہے۔ 'بال جبریل'، 'زبور عجم' اور 'جاوید نامہ' میں شعور کے سفر کی یہ روداد جس تخلیقی شان کے ساتھ سامنے آئی ہے اس کی مثال اردو تو کیا مشرق کی کسی بھی زبان کے ادب میں ناپید ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ 'خضر راہ' کے ساتھ اقبالؔ کی شاعری میں ایک نئی وسعت رونما ہوئی۔ قومیت کے محدود دائرے سے نکل کر اقبالؔ اب ایک عالمی تناظر کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ان کی شاعری ساری انسانیت کے لیے ایک مرکزی مسئلے کی ترجمان بن جاتی ہے۔

یہ مرکزی مسئلہ مشرق اور مغرب کے تصادم اور دونوں کی فکری، تہذیبی، معاشرتی پیکار سے متعلق ہے۔ ہر مسئلے کے مضمرات ظاہر ہے کہ صرف جغرافیائی نہیں ہیں، چنانچہ مشرق اور مغرب کو انسانی دنیا کے دو خطوں کی صورت حال تک محدود کر کے دیکھنا غلط ہوگا۔ اقبالؔ مشرق اور مغرب کو شعور کے دو مختلف مظاہر، فکر کے دو مختلف اسالیب اور زندگی کے دو مختلف زاویوں کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ان کے لیے مشرق نہ تو صرف ہندوستان ہے نہ صرف دنیائے اسلام سے عبارت

ہے۔اقبال کا اسلام نہ تو ملا کا اسلام ہے، نہ صوفی کا۔اور اقبال کے تصورات کی جڑیں مشرق کے
کسی ایک علاقے میں پیوست نہیں ہیں۔اقبال کی فکر کے مآخذ کا دائرہ بھی اسی لیے صرف ان کے
ذاتی عقائد کا پابند نہیں ہے۔اپنے ایک بالغ نظر نقاد کے لفظوں میں: ''جو شاعری انسان اور انسانی
زندگی کے بنیادی مسائل سے نبرد آزما ہو، جو انسان اور انسان، انسان اور کائنات اور انسان اور
ماورائی کے باہمی رشتوں کا کھوج کرتی ہو، جو مسلسل لمحات اور انسان کی زمینی تاریخ سے موج ہوا کی
طرح گزرتی ہوئی آسمانوں کا رخ کرتی ہو، جو بیرونِ در گھوم چکنے کے بعد ان ہنگاموں کا سراغ
لگاتی ہو جو درونِ خانہ برپا ہیں، اسے آفاقی نہ ماننے کے لیے اقبال سے بے خبری کے علاوہ خاصی
سادہ لوحی بھی درکار ہوگی۔'' (پروفیسر سید سراج الدین: مطالعہ اقبال)۔اقبال کی شاعری میں معنی
کا ایک سلسلہ پھیلا ہوا ہے اور اس کی فکری جہتیں ایک ساتھ کئی زمانوں اور کئی علاقوں کی خبر لاتی
ہیں۔قدیم ہندوستانی فلسفہ، اسلامی فلسفہ، جدید مغربی فلسفہ، پھر ان کے ساتھ ساتھ مشرق و مغرب
کی تمام اہم ادبی روایات باہم مربوط ہو کر ایک غیر معمولی اور مسلسل جہانِ معنی کی تعمیر کرتے ہیں۔
اقبال کی مشرقیت کے عناصر اسی وسیع اور شش جہات دنیا میں دریافت کیے جا سکتے ہیں اور یہی وجہ
ہے کہ اقبال کے آئینۂ افکار میں بیسویں صدی کے بہت سے اجتماعی تجربوں اور واردات کی
پرچھائیاں مرتعش دکھائی دیتی ہیں۔(۱۹۷۳ء میں) ڈاکٹر علی شریعتی نے کہا تھا کہ ''اقبال اپنے
زمانے کے سب سے زیادہ روشن دماغ نکتہ سخن فرد تھے اور یہ بھی کہ ایران کے حالیہ انقلاب کی
آہٹ اقبال نے بہت پہلے محسوس کر لی تھی۔اقبال کے اس دعوے کو کہ ان کے اشعار میں آنے
والے دور کی دھندلی سی اک تصویر بھی موجود ہے، خالی خولی شاعرانہ تعلّی کا اظہار نہیں سمجھنا چاہیے۔
ہماری اجتماعی زندگی جن مرحلوں سے گزر کر عہد حاضر کی دہلیز تک پہنچی تھی اور اب اس کے سفر کا رخ
جس سمت میں تھا، اقبال اسے خوب جانتے تھے اور اس کے انجام کا اندازہ بھی کر سکتے تھے۔

اقبال کے کلام میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں جن میں وہ 'آتش رفتہ کے سراغ' کی بات
کرتے ہیں اور اپنی سرگزشتِ حیات کو 'کھوئے ہوؤں کی جستجو' کا نام دیتے ہیں۔لیکن اقبال کی فکر کا
نقطۂ ارتکاز مستقبل ہے۔اس لحاظ سے وہ اردو کے پہلے بڑے فیوچرسٹ (Futurist) یا مستقبل

پرست شاعر ہیں۔ان کے شعور کا تحرک آگے کی طرف ہے۔ ماضی ان کے یہاں صرف ایک وسیلہ پیمائش، بے تحاشا ترقی اور تعمیر کے عمل کا محاسب اور اپنے عمل کی حدیں قائم کرنے کا ذریعہ ہے۔ یہ طرز فکر بھی اصلاً مشرق کی دین ہے جہاں زماں کے ایک ایسے تصور کو پنپنے کا موقعہ ملا جو تاریخی زماں کے روایتی تصور سے الگ ہے اور جس کا اصرار صرف مادی یا طبیعی ارتقا پر نہیں ہے۔ اقبال زمانے کو ایک ''ابدی حال'' کے طور پر دیکھتے ہیں، چنانچہ ان کی دنیا کا کوئی بھی علاقہ صرف ماضی یا صرف حال یا صرف مستقبل کے لیے وقف نہیں ہے۔ قصہ جدید وقدیم کو وہ دلیل کم نظری اسی لیے کہتے ہیں کہ انسان ایک ہمہ گیر سیاق میں اپنے عمل کا حساب کر سکے اور مراجعت وارتقا کے رسمی تصور سے الگ ہو کر کائنات میں اپنی حیثیت کا تعین کر سکے۔ اسی لیے اقبال نے مغرب کو بھی ایک تہذیبی اکائی کے طور پر دیکھا۔ مغرب کے فلسفے سے وہ بالعموم نہیں الجھتے بلکہ مغرب کی سائنس اور ٹکنولوجی کو تنقید کا نشانہ جو بناتے ہیں تو صرف اس وجہ سے کہ خود مغربی فلسفیوں میں مغرب کی سائنس اور ٹکنولوجی کے خلاف تصورات تیزی سے پھیلنے لگے تھے۔ مشرق اور مغرب میں تفریق پیدا کرنے کی بیشتر ذمے داری مغرب کے تمدنی اور ٹکنولوجیکل انقلاب کے سر آتی ہے۔ چنانچہ یہ واقعہ صرف اتفاقی نہیں کہ رومی اور الجیلی اور ہندی واسلامی فلسفیوں کے ساتھ ساتھ اقبال نے برگساں، فشٹے اور نطشے سے بھی یکساں طور پر استفادہ کیا ہے۔ ان کے افکار کی تعمیر نہ تو فرقہ وارانہ بنیادوں پر ہوئی ہے نہ قومی اور ملی بنیادوں پر۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے کلام اقبال سے کچھ مثالیں بھی دیکھ لی جائیں۔ یہ مثالیں اقبال کی اپنی قائم کردہ ترتیب کے مطابق پیش کی جا رہی ہیں:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے، تا امروز
چراغ مصطفوی سے شرار بولہبی

حیات شعلہ مزاج و غیور و شورانگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی، جفا طلبی

سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحرگاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی

کشاکشِ زم و گرما، تپ و تراش و خراش
زخاکِ تیرہ دروں، تابہ شیشہ حلبی

___ ارتقا (بانگِ درا)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

ہراک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں

گراں بہا ہے تو حفظِ خودی سے ہے ورنہ
گہر میں آبِ گہر کے سوا کچھ اور نہیں

(بالِ جبریل)

کوئی بتائے مجھے یہ غیاب ہے کہ حضور
سب آشنا ہیں یہاں ایک میں ہوں بیگانہ

فرنگ میں کوئی دن اور بھی ٹھہر جاؤں
مرے جنوں کو سنبھالے اگر یہ ویرانہ

مقام عقل سے آساں گزر گیا اقبالؔ
مقامِ شوق میں کھویا گیا یہ فرزانہ

___ خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ (بالِ جبریل)

تازہ پھر دانش حاضر نے کیا سحرِ قدیم
گزر اس عہد میں ممکن نہیں ہے چوبِ کلیم

عقل عیار ہے، سو بھیس بنا لیتی ہے
عشق بے چارہ نہ ملا ہے نہ زاہد نہ حکیم!

عیشِ منزل ہے غریبانِ محبت پہ حرام
سب مسافر ہیں، بہ ظاہر نظر آتے ہیں مقیم

ہے گراں سیر، غمِ راحلہ و زاد سے تو
کوہ و دریا سے گزر سکتے ہیں مانندِ نسیم

مرد درویش کا سرمایہ ہے آزادی و مرگ
ہے کسی اور کی خاطر یہ نصابِ زر و سیم

___ تازہ پھر دانش حاضر نے کیا سحرِ قدیم (بالِ جبریل)

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام

پیرِ حرم نے کہا سن کے مری روئداد
پختہ ہے تیری فغاں، اب نہ اسے دل میں تھام

تھا ارنی گو کلیم، میں ارنی گو نہیں
اس کو تقاضا روا، مجھ پہ تقاضا حرام

(بالِ جبریل)

یہ عیشِ فراواں، یہ حکومت یہ تجارت
دل سینۂ بے نور میں محرومِ تسلی

تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھویں سے
یہ وادیٔ ایمن نہیں شایانِ تجلی

ہے نزع کی حالت میں یہ تہذیب جواں مرگ
شاید ہوں کلیسا کے یہودی متولی

__یورپ اور یہود (ضربِ کلیم)

اس سلسلے کے آخری اقتباسات ابلیس کی مجلس شوریٰ کے ہیں۔ یہ اقبالؔ کے انتقال سے صرف دو برس پہلے (۱۹۳۶ء) کی نظم ہے، بعض اعتبارات سے ان کے عمر بھر کے غور وفکر اور تجربے کا نچوڑ__ ابلیس کہتا ہے:

یہ عناصر کا پرانا کھیل، یہ دنیائے دوں
ساکنانِ عرشِ اعظم کی تمناؤں کا خوں!

اس کی بربادی پہ آج آمادہ ہے وہ کارساز
جس نے اس کا نام رکھا تھا جہانِ کاف ونوں

میں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب
میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں

میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا
میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں

کون کرسکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں

جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند
کون کرسکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں

پہلا مشیر ابلیس کے دعووں کی تائید اور اس کے مشن کی تصدیق کرتے ہوئے کہتا ہے:

یہ ہماری سعیِ پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و ملّا ملوکیت کے بندے ہیں تمام

طبعِ مشرق کے لیے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ قوّالی سے کچھ کمتر نہیں علمِ کلام!

ہے طواف وحج کا ہنگامہ اگر باقی تو کیا
کند ہوکر رہ گئی مومن کی تیغِ بے نیام

کس کی نومیدی پہ حجّت ہے یہ فرمانِ جدید؟
ہے جہاد اس دور میں مردِ مسلماں پر حرام؟

نظم کا اختتامیہ ابلیس کا یہ فرمان ہے کہ:

ہے مرے دستِ تصرف میں جہانِ رنگ وبو
کیا زمیں، کیا مہرومہ، کیا آسماں تو بتو

دیکھ لیں گے اپنی آنکھوں سے تماشا غرب وشرق
میں نے جب گرما دیا اقوامِ یورپ کا لہو

کیا امامانِ سیاست، کیا کلیسا کے شیوخ
سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہُو

کار گاہِ شیشہ، جو ناداں سمجھتا ہے اسے
توڑ کر دیکھے تو اس تہذیب کے جام وسبو

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار، آشفتہ مغز، آشفتہ مو

گویا کہ اشتراکیت کے بعد اب مغرب کا نشانہ مشرق کا وہ علاقہ ہے جو اپنے انحطاط اور ابتری کے باوجود مغربی استعمار کے لیے سب سے بڑا چیلنج بن گیا ہے۔ ابلیس کے الفاظ میں:

ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے
جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو

جانتا ہے، جس پہ روشن باطنِ ایام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں اسلام ہے

۱۹۳۶ء کی نظم کے اس حصے میں ایسا لگتا ہے کہ ۲-۲۰۰۱ء کی صورت حالات کا بیان بن گیا ہے اور ابلیس کی زبان سے ادا ہونے والے ان لفظوں میں گویا کہ آج بنی نوع انسان کی تقدیر کا فیصلہ کرنے والی دنیا کی سب سے بڑی طاقت اپنے اندیشوں کا اظہار کر رہی ہے۔ اصل میں مشرق اور مغرب کی آویزش کا جو تماشا اس وقت ہمارے سامنے ہے، اقبالؔ کے تخلیقی وجدان نے بہت پہلے (تقریباً اسی (۸۰) برس پہلے) اس کا احساس کر لیا تھا۔ موجودہ صورت حال کے اس ادراک کو اقبالؔ کی خوش گمانی پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے، لیکن اس واقعے سے انکار ممکن نہیں۔ اسی گمان نے ہمارے عہد تک آتے آتے ایک یقین کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اقبالؔ کی شاعری کے سیاق میں، ظاہر ہے کہ یہ حقیقت صرف ان کے شاعرانہ ادراک کا نتیجہ نہیں کہی جا سکتی۔ اس کا تعلق اقبالؔ کے تاریخی، تہذیبی اور عمرانی تصور سے ہے۔ اقبالؔ یورپ میں فروغ پذیر ہونے والی

قومیت کے تصور کو، جو ایک جغرافیائی حد بندی کی پابند ہے، انسانی دنیا کی تباہی اور اس کی وحدت کے انتشار کا سبب سمجھتے تھے۔ جمعیتِ اقدام کی جڑ کٹتی ہے اس سے ___ اقبال کا خیال تھا کہ "وہ فرقہ واری جو دوسری قوموں سے نفرت اور ان کی بدخواہی کی تعلیم دے اس کے ذلیل اور ادنیٰ ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔" (خطبۂ صدارت آل انڈیا مسلم لیگ، ۱۹۳۰ء) اقبال کے عمرانی تصورات ایک متبادل تہذیبی معاشرے کی تشکیل پر مرکوز ہیں جہاں دوسری قوموں کے رسوم، روایات، قوانین کا احترام اور دوسروں کی عبادت گاہوں کی حفاظت ضروری ہے۔ اس طرح کے معاشرے کا قیام وطنی، نسلی اور گروہی مفادات کے بجائے روحانی اور اخلاقی قدروں کی بنیاد پر ہی ممکن ہے۔ مغرب اقبال کے لیے ایک سامراجی طاقت کے بجائے دراصل ایک تہذیبی اقتدار اور استحصال کا علامت تھا۔ مشرقی اقوام میں مغربی سائنس اور ٹکنولوجیکل ترقی پر مبنی تہذیب سے مرعوبیت بلکہ خوفزدگی کا جو رجحان پنپ رہا تھا، اپنی نثر و نظم کے ذریعے اقبال نے پورے مشرق کو اس سے بچانے کی کوشش کی۔ یہ طرزِ فکر کچھ اقبال سے ہی مخصوص نہیں تھا۔ خود اہلِ مغرب میں ایسے اصحابِ نظر موجود تھے جو مغربی تمدن کو انسانی عناصر کی تباہی کا ذمے دار قرار دیتے تھے اور مشرق کی اخلاقی اور روحانی قدروں کے لیے احترام اور پسندیدگی کا جذبہ رکھتے تھے۔ اقبال کے یہاں اسی لیے، آزادی کا جو تصور ملتا ہے اس کی اساس دراصل تہذیبی، اخلاقی اور روحانی ہے۔ 'خضرِ راہ' میں جسے اقبال کے مجموعی شعور کا نقطۂ آغاز کہا جا سکتا ہے، اقبال نے جہاں سلطنت، ملوکیت اور سرمایہ و محنت کے بارے میں اپنے موقف کی نشاندہی کی ہے، وہیں زندگی اور آزادی کے اندرونی روابط کا احاطہ بھی کیا ہے:

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی

آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے
گرچہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی

ہو صداقت کے لیے جس دل میں مرنے کی تڑپ
پہلے اپنے پیکرِ خاکی میں جاں پیدا کرے

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اپنے خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

زندگی کی قوت پنہاں کو کر دے آشکار
تا یہ چنگاری فروغِ جاوداں پیدا کرے

خاک مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب
تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے

سوئے گردوں نالۂ شبگیر کا بھیجے سفیر
رات کے تاروں میں اپنے رازداں پیدا کرے

یعنی یہ کہ زندگی آزادی کا دوسرا نام ہے اور آزادانہ عمل کے ذریعے ہی زندگی اپنے آپ کو منکشف بھی کرتی ہے اور دریافت بھی کرتی ہے۔ مشرق کی روحانی طاقت کے ساتھ ساتھ اقبالؔ مغرب کی ذہنی طاقت کا احساس بھی رکھتے تھے، اس حقیقت کے باوجود کہ مغرب نے اس طاقت کو بے قابو چھوڑ دیا تھا اور اپنی اس غلطی کے نتیجے میں آزادی کے صحیح شعور سے محروم ہو گیا تھا۔

اقبالؔ کی مشرقیت کا ایک اور اہم پہلو اس میں جاگزیں قومی انا کا احساس ہے۔ اقبالؔ سے پہلے احساس کی کچھ روشنی اکبر کے کلام میں ملتی ہے، لیکن اکبر کا شعور محدود بہت تھا اور اس کے حوالے بالعموم تاریخ اور تہذیب کی بیرونی پرتوں سے تعلق رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ یہ نکتہ بھی غور طلب ہے کہ مزاح اور طنز چاہے جتنے بلند درجے کا ہو، اس کی کچھ معذوریاں بھی ہوتی ہیں اور گہرے انسانی تجربوں یا تہذیبی مسئلوں کا بوجھ طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب صرف ایک حد تک اٹھا سکتا ہے۔ اکبر سے پہلے حالیؔ کے یہاں اجتماعی تاریخ ایک مستقل سیاق کی حیثیت رکھتی ہے، لیکن

حالی کے شعور کے گرد تاریخ کا پنجرا بہت تنگ ہے اور فوری مسائل اور مقاصد کے دباؤ نے ان کی فکری اور تخلیقی پرواز بہت محدود کردی ہے۔ حالی مغربی اقوام کی ترقی سے مرعوب بہت تھے، اس حد تک کہ اپنی قومی انا کے احساس کو انھوں نے پس پشت ڈال دیا ہے اور جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے تضادات یا منفی پہلوؤں پر ان کی نظر شاذ ہی پڑتی ہے۔ حالی کا تخاطب صرف مسلمانوں سے ہے۔ اقبال اپنے آپ کو، اپنے عہد کو، تاریخ کو، کائنات کو، عام انسانی معاشرے کو ایک ساتھ مخاطب کرتے ہیں اور ایک ایسے اسلوب میں بات کرتے ہیں جو صرف مصلحانہ یا تدریسی یا سبق آموز نہیں ہے۔ حالی اور اکبر کی طرح اقبال بھی اپنے اجتماعی ماضی کا احساس تو رکھتے ہیں لیکن حال اور ماضی کی مابعد الطبیعات کو بھی سمجھتے ہیں اور تجریدی حقیقتوں، روحانی مسئلوں اور خیالوں کا تجزیہ جدید علوم کی اصطلاحوں میں بھی کر سکتے ہیں۔ اسی لیے مشرق و مغرب کا ان کا ادراک اور صنعتی انقلاب کے باعث رونما ہونے والی نئی معاشرتی تنظیم پر ان کی تنقید حالی اور اکبر کے شعور سے بہت آگے کی چیز ہے۔ تاریخ سے اقبال کا مطالعہ ایک نئی سطح پر قائم ہوا جس کی کوئی مثال ہمیں اردو یا مشرقی زبانوں کے ادب میں نہیں ملتی۔ جس پیغمبرانہ اعتماد کے ساتھ اقبال نے مغربی تمدن کا تجزیہ کیا ہے، ہماری ادبی روایت میں اقبال کے بعد بھی وہ کسی سے ممکن نہ ہو سکا۔

اقبال کے مشاہدے اور تجربے میں وسعت کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ اور ضبط کی کیفیت بہت ہے۔ وہ کبھی بے قابو نہیں ہوتے۔ اکبر کے یہاں مغرب کی تعبیر و تنقید میں اور حالی کے یہاں خود اپنی روایت کے محاسبے اور جائزے میں جذباتی غلو کا انداز عام ہے۔ اکبر مغرب کی مذمت میں اور حالی مشرق کے ماضی اور موجودہ صورتِ حال سے بے اطمینانی کے تذکرے میں کبھی کبھی حد سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ جذباتی ردِ عمل کی صورتیں بعض اوقات اقبال کے یہاں بھی رونما ہوتی ہیں، لیکن اقبال کے احساس پر جو بھی کیفیت اور جو بھی تجربہ وارد ہوتا ہے، اس کے پیچھے ایک متوازن بصیرت اور متانت آمیز شعور کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ اس کا صاف سبب ایک تو اقبال کی مفکرانہ سنجیدگی اور ان کے مطالعے و مجاہدے کی گہرائی ہے، دوسرے یہ کہ اقبال کے لہجے اور اسلوب میں کلاسکیت کے وقار نے ایک انوکھی شان پیدا کردی ہے۔ تاریخ کے جس آشوب سے

اقبال دوچار تھے مشرق ومغرب کے تصادم کا جو تماشا ان کے سامنے تھا، ان کے اعصاب اور حواس کی آزمائش کے لیے کافی تھا۔ اسی سے ملتے جلتے تماشے نے حالی اور اکبر سے ان کا ضبط چھین لیا تھا اور ایک ہیجانی کیفیت ان کے بعض شعروں میں اور تحریروں میں در آئی تھی۔ انیسویں صدی کی نشاۃ ثانیہ کے ماحول میں اپنے بالغ نظر معاصرین کے برعکس جو فکری اور تخلیقی رکھ رکھاؤ ہمیں غالب کے یہاں دکھائی دیتا ہے، وہی رکھ رکھاؤ ہمیں بیسویں صدی میں اقبال کے یہاں ملتا ہے۔ غالب اور اقبال کے تہذیبی وجدان میں مشترک چیز، ملال اور غم آلودگی کی ایک زیریں لہر ہے۔ اقبال کے مثبت اور تعمیری طرز احساس کے باوجود اور اس حقیقت کے باوجود کہ اقبال کی فکر ہزیمت وشکست اور مایوسی ونامرادی کے عناصر سے یکسر عاری ہے، اقبال کے آہنگ اور لہجے پرسوز کی ایک دھیمی دھیمی کیفیت کا سایہ صاف نظر آتا ہے۔ اس لحاظ سے ہم اقبال کو بنیادی طور پر کلاسیکی اسلوب کا شاعر کہہ سکتے ہیں۔ دنیا کے بڑے کلاسیکی شعرا کی طرح اقبال بھی واضح اور روشن خطوط کے شاعر ہیں۔ ان کے افکار اور احساسات میں رومانیت اور حقیقت پسندی کی یکجائی کے باوجود، کسی طرح کا ابہام اور دھندلکا نہیں ہے۔ اقبال کے شعروں میں جذبے کی تنظیم، ضبط وتحدید اور تناسب کا احساس واضح ہے۔ اقبال اظہار و بیان کے تجربوں سے نہیں گھبراتے۔ ایسا ہوتا تو وہ ایک نئی شعری زبان وضع کرنے میں غزل جیسی کٹر صنف کو غزل کے لہجے اور لفظیات سے اتنی دور لے جانے میں اس حد تک کامیاب نہ ہوئے ہوتے۔ ایک واضح تخلیقی نصب العین اور نظامِ فکر سے وابستگی کے باوجود اقبال کے کلام میں جذبے کی ویسی تندی اور شورانگیز صورت رونما نہیں ہوتی، جو مثال کے طور پر اڈعائیت اور انتہاپسندی کے دور کی ترقی پسند شاعری میں دکھائی دیتی ہے۔ اقبال ہر حال میں اپنے شاعرانہ منصب کا پاس رکھتے ہیں۔ داخلی تموج اور اضطراب کے لمحوں میں بھی ان کا لہجہ شائستہ، زبان شستہ اور اسلوب متانت آمیز رہتا ہے۔ ان کی آواز ایک آزمودہ کار تہذیب کی آواز بن جاتی ہے۔ ایک اندرونی وقار اور مفکرانہ جلال کے عناصر سے مالا مال اور مزین۔ ضبط کا دامن جہاں کہیں اقبال کے ہاتھ سے چھوٹا ہے، ان کی شاعری میں فکر اور بیان کی سطح عمومیت زدگی کا شکار ہوگئی ہے۔ لیکن اس قسم کی مثالیں اقبال کے اردو وفارسی کلام میں کمیاب ہیں ان کی شاعری

کا بہترین حصہ (جو اردو میں 'بانگ درا' کے دور آخر، 'بال جبریل' کی نظموں، غزلوں اور فارسی میں 'زبور عجم' اور 'جاوید نامہ' کے ساتھ ساتھ 'پیام مشرق' کی کچھ نظموں پر مشتمل ہے) تجربے اور اظہار کے نازک جدلیاتی توازن اور جمالیاتی تناسب کی وجہ سے اقبال کو دنیا کے عظیم المرتبت کلاسیکی شعرا کی صف میں شامل کرتا ہے۔ اس سطح کے اشعار میں اقبال اجتماعی واردات سے وابستگی اور اپنے قومی، ملی اور تاریخی کمٹ منٹ کے باوجود اپنے آپ میں تنہا نظر آتے ہیں۔ یہ احساس تنہائی تخلیقی اور طبیعاتی دونوں سطحوں کا پابند ہے۔ اقبال فکری طور پر بھی خود کو تنہا محسوس کرتے ہیں اور وجودی سطح پر بھی۔ یہ تمام باتیں مل کر اقبال کی شاعری کو اپنے مسائل اور سروکاروں کی عمومیت کے باوجود ایک خاص مظہر کی حیثیت دیتی ہیں۔ تاریخی وقت کے جبر پر قابو پانے میں اقبال کی اعانت کرتی ہیں اور ان کی شاعری کو اس کے مخصوص مکانی اور زمانی سیاق سے الگ کر کے ایک دوامی اور کائناتی ذائقہ کے انکشاف کا وسیلہ بناتی ہیں۔ اس طرح اقبال کی پہلی کتاب 'اسرار خودی' (۱۹۱۵ء) سے لے کر ان کی آخری کتاب 'ارمغانِ حجاز' (۱۹۳۸ء) تک ایک مستحکم اور پائیدار انسانی تماشے کے مناظر بکھرے ہوئے ہیں۔

مغرب کے بارے میں اقبال کے موقف کا اظہار سب سے زیادہ واضح سطح پر 'ضرب کلیم' میں اور ان کے بعض مضامین میں ہوا ہے۔ 'ضرب کلیم' کے اشعار کو اقبال نے عصرِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ کا نام دیا تھا۔ خیال کی یہ شاعری بھی جذبے کی آمیزش سے ایک تخلیقی دستاویز بن گئی ہے۔ تاہم اقبال کے ناقدوں کا ایک گروہ اسے منظوم فلسفہ کہنے پر مصر ہے۔ لیکن 'بالِ جبریل' سے 'جاوید نامہ' تک، اپنے بہترین کلام میں اقبال نے مشرق و مغرب کی پیکار کے مسئلے کو جس شکل میں پیش کیا ہے وہ خاصی پیچیدہ اور مرموز ہے۔ یہاں اس حقیقت کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ اقبال کی مشرقیت کا خاکہ مغربی فکر کے بعض عناصر کی شمولیت کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ فکرِ اسلامی کی تشکیل جدید کے خطبات میں اقبال نے صاف لفظوں میں یہ بات کہی ہے کہ انسانیت کی نجات کے لیے تغیر اور دوام کی اقدار یا دوسرے لفظوں میں مشرق و مغرب کے بعض رویوں کا باہمی ادغام ناگزیر ہے۔ علم اور عرفان کے راستے بالآخر سچائی کے ایک ہی مرکز کی طرف لے جاتے ہیں۔ کیم

جنوری ۱۹۳۵ء کو آل انڈیا ریڈیو، لاہور کے ایک نشریے میں اقبال نے کہا تھا:

''دور حاضر کو علومِ عقلیہ اور سائنس کی عدیم المثال ترقی پر بڑا فخر ہے اور یہ فخر و ناز یقیناً حق بجانب ہے۔ آج زمان و مکاں کی پہنائیاں سمٹ رہی ہیں اور انسان نے فطرت کے اسرار کی نقاب کشائی اور تسخیر میں حیرت انگیز کامیابی حاصل کی ہے، لیکن اس تمام ترقی کے باوجود اس زمانے میں ـــــ دنیا بھر میں قدرِ حریت اور شرفِ انسانیت کی ایسی مٹی پلید ہو رہی ہے کہ تاریخ عالم کا کوئی تاریک سے تاریک صفحہ بھی اس کی مثال نہیں پیش کر سکتا۔ جن نام نہاد مدبروں کو انسانوں کی قیادت اور حکومت سپرد کی گئی ہے وہ خوں ریزی اور سفاکی اور زبردست آزادی کے دیوتا ثابت ہوئے۔ جن حاکموں کا یہ فرض تھا کہ اخلاقِ انسانی کے نوامسِ عالیہ کی حفاظت کریں، انسان کو انسان پر ظلم کرنے سے روکیں اور انسانیت کی ذہنی اور علمی سطح کو بلند کریں، انھوں نے ملوکیت اور استعمار کے جوش میں لاکھوں کروڑوں بندگانِ خدا کو ہلاک و پامال کر ڈالا، صرف اس واسطے کہ ان کے اپنے مخصوص گروہ کی ہوا و ہوس کی تسکین کا سامان بہم پہنچایا جائے۔

انھوں نے کمزور قوموں پر تسلط حاصل کرنے کے بعد ان کے اخلاق، ان کی معاشرتی روایات، ان کے ادب اور ان کے اموال پر دستِ تطاول دراز کیا، پھر اِن میں تفرقہ ڈال کر ان بدبختوں کو خوں ریزی اور برادر کشی میں مصروف کر دیا تاکہ وہ غلامی کی افیون سے مدہوش و غافل رہیں اور استعمار کی جونک چپ چاپ ان کا لہو پیتی رہے۔

وحدت صرف ایک ہی معتبر ہے اور وہ بنی نوعِ انسان کی وحدت ہے جو نسل و زبان و رنگ سے بالاتر ہے۔ جب تک اس نام نہاد

جمہوریت، اس ناپاک قوم پرستی اور اس ذلیل ملوکیت کی لعنتوں کو پاش پاش نہ کر دیا جائے گا، جب تک انسان اپنے عمل کے اعتبار سے الخلق عیال اللہ کے اصول کا قائل نہ ہو جائے گا، جب تک جغرافیائی وطن پرستی اور رنگ ونسل کے اعتبار کو نہ مٹایا جائے گا، اس وقت تک انسان اس دنیا میں فلاح وسعادت کی زندگی بسر نہ کر سکیں گے اور اخوت، حریت اور مساوات کے شاندار الفاظ شرمندۂ معنی نہ ہوں گے۔''

انسان کی حیثیت اور حقیقت کا، تہذیبوں کے تصادم اور جدید دنیا کے تضادات کا ایسا ادراک کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتا۔ اقبالؔ نے انسانی تاریخ میں میلادِ آدم کو ایک انقلابی واقعے سے تعبیر کیا تھا۔ ہمارے عہد تک آتے آتے اس کہانی نے جو رخ اختیار کیا ہے، اور اس کو عقبی پردہ مہیا کرنے والی حقیقتوں کی تعبیر اقبالؔ نے جس غیر معمولی تخلیقی اور فکری بصیرت کے ساتھ کی ہے، اسے دیکھتے ہوئے خود اقبالؔ کی شاعری بھی ہم سے ایک نئے تجزیے اور تعبیر کا تقاضہ کرتی ہے۔ اقبالؔ کی شاعری میں مشرق اور مغرب کے حوالے ایک کثیر الجہات استعاراتی سطح رکھتے ہیں۔ اس سطح پر اقبالؔ ہمارے اجتماعی ماضی کے ساتھ ساتھ ہمارے اجتماعی حال اور مستقبل کے بھی سب سے بڑے مفسر اور محرمِ راز ہیں۔ تاریخ کی نبض شناسی اور اپنے تہذیبی شعور کے لحاظ سے اقبالؔ دیوزادوں کی وسعتِ خیال رکھتے تھے۔ ایک مختصر سی زندگی کے حصار میں بھی اقبالؔ نے آنے والے کئی زمانوں کی آہٹ سن لی تھی اور اس حقیقت کا ادراک کر لیا تھا جو طلوعِ فردا کی منتظر تھی۔ ان کا یہ کہنا صرف شاعرانہ تعلّی تو نہیں تھا کہ:

حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے

(۱۷ر جولائی ۲۰۰۲ء)

پریم چند کی فکری اور تخلیقی روایت

اردو افسانے نے اپنی عمر کے سو برس پورے کر لیے ہیں۔ پریم چند کے جنم (۱۸۸۰ء) پر ایک سو پچیس برس کا عرصہ گزر چکا ہے۔ اس حساب سے دیکھا جائے تو پریم چند اور اردو افسانے کی روایت کا سفر تقریباً ساتھ ساتھ جاری ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے سائے میں سانس لیتے ہیں اور ایک کے معنی کا تعین دوسرے کے حوالے سے ہوتا ہے۔ پریم چند کی فکری اور تخلیقی روایت کے ساتھ ساتھ اردو افسانے کی فکری اور تخلیقی روایت کا سلسلہ بڑی حد تک ایک سی سمت اور رفتار سے جڑا ہوا ہے۔

اب روایت کے سلسلے میں سب سے پہلے جو بات میرے ذہن میں آتی ہے، یہ ہے کہ ہر زندہ روایت کی طرح اردو فکشن کی روایت بھی، اپنے ارتقا کے کسی موڑ پر کبھی ٹھہری نہیں۔ اس سفر کے دوران سکوت یا انجماد کا لمحہ کبھی نہیں آیا۔ روایت کے ساتھ سب سے بڑی مشکل یہی ہے کہ وہ کبھی، کہیں بھی رکتی نہیں، رک جائے تو سمجھیے کہ اس کے انجام یا ہلاکت آفریں اضمحلال کی گھڑی بھی آ گئی اور اب اس کی توانائی کا ذخیرہ بس ختم ہوا چاہتا ہے۔ اب وہ منزل دور نہیں جب زندگی سے چھلکتی ہوئی یہ روایت تاریخ کے تکیے پر سر رکھ دے گی اور سو جائے گی۔ کسی بھی روایت کا صرف تاریخ میں محصور ہو کر رہ جانا اس کی تکمیل یا تدفین کا اعلان ہے۔

پریم چند کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اپنی آنکھیں تو تقریباً ستر برس پہلے بند کر لیں، مگر ان کی پرچھائیں ابھی جاگ رہی ہے اور متحرک ہے۔ وہ اپنے اصل روپ رنگ کے ساتھ ہمیں چاہے دھندلے نظر آنے لگے ہوں اور ہماری تخلیقی ترجیحات میں، معیاروں میں، مطالبات میں گزرتے ہوئے زمانے کے ساتھ چاہے جیسا انقلاب آ چکا ہو، پریم چند کی پرچھائیں سے

ہمارا مکالمہ ابھی ختم نہیں ہوا۔ پریم چند کے 'ہوری' نے اردو کے نئے افسانے میں چاہے جتنا بدلا ہوا قالب اختیار کرلیا ہو ('بجوکا' سریندر پرکاش)، پریم چند ہمارے لیے ابھی تک نہ تو نامانوس ہوئے، نہ صرف تاریخ کا حصہ بن کر ہمارے عہد سے لاتعلق ہو گئے۔ جس طرح ہماری اجتماعی زندگی کے بہت سے عناصر، اس کی پہچان کے بہت سے نشانات مستقل ہیں، اسی طرح پریم چند کی معنویت بھی مستقل ہے۔

پیٹر بروکس نے ایک حالیہ انٹرویو کے دوران یہ بات کہی تھی کہ ہمارے عہد میں یہ جو اوسطیت زدہ یا میڈیوکریٹی کی ماری ہوئی ادبی تخلیقات کی باڑھ سی آئی ہوئی ہے، تو اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ ہمارے ہم عصر لکھنے والوں کی اکثریت اپنی روایت کے امکانات اور اس کی اندرونی طاقت سے کام لینے کا ہنر کھو بیٹھی ہے۔ نت نئے نظریوں اور فارمولوں میں ہمارے ادیب بہت جلد بہہ نکلتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بہت جلد بے دست و پا ہو جاتے ہیں۔ نئی روایت قائم کرنا تو بہت بڑی بات ہے، اپنی رہی سہی روایت کو سنبھالنے کا سلیقہ بھی نیا فکشن لکھنے والوں کی اکثریت کے حصے میں نہیں آیا۔

پریم چند کی تخلیقی اور فکری روایت کے سیاق میں ایک ساتھ دو باتیں عام طور پر کہی گئی ہیں۔ بعد کے لکھنے والوں کا ایک حلقہ تو یہ سمجھتا ہے کہ پریم چند کی جدوجہد آج ایک نیا مفہوم پانے لگی ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ دنیا بے شک آج پہلی جیسی نہیں رہی، لیکن ہمارے گرد و پیش کی زندگی آج بھی ان مسئلوں کے بوجھ سے رہا نہیں ہو سکی ہے جن کا ادراک پریم چند نے کیا تھا۔ ہماری حسیت کا حوالہ بننے والے ماحول میں ایک ساتھ دو دنیائیں سانس لیتی ہیں۔ ان میں ایک نئی ہے، دوسری پرانی، اور نئے پرانے کی یہ کشمکش ہماری زندگیوں پر آج بھی اثر انداز ہو رہی ہے۔ اس لحاظ سے پریم چند کی فکری اور تخلیقی وراثت کو تاریخ کے ایک نئے شعور کے ساتھ دیکھنے کی ضرورت ابھی ختم نہیں ہوئی۔ دوسری طرف لکھنے والوں کا وہ گروہ ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ وقت کے ساتھ پرانے تجربوں اور پرانے کرداروں کی دنیا نئے لکھنے والوں کے لیے لائق تقلید نہیں رہ جاتی۔ یہاں میرا اشارہ اس گروہ کی طرف ہے جو ماضی کو اپنے عہد کی حقیقت کے حوالے سے از سر نو سمجھنا

چاہتا ہے۔ یہ گروہ ماضی کے بوجھ سے یا ہمارے حال میں ماضی کی حقیقت کے وجود سے انکار نہیں کرتا۔ یہ بات بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کے وسط میں فکشن پر برپا ہونے والے ایک سیمنار کے دوران (کلکتے میں) راجندر یادو نے کہی تھی۔ اس لحاظ سے یہ بیان لگ بھگ چالیس برس پرانا ہے۔ مگر پچھلے چالیس پچاس برسوں میں ہماری اجتماعی زندگی نت نئے سوالوں سے دو چار ہونے کے بعد بھی بہت سے پرانے مسئلوں میں الجھی ہوئی ہے۔ عورتوں کے استحصال کا مسئلہ، چھوا چھوت کا مسئلہ، طبقاتی کشمکش اور تصادم کا مسئلہ، گاؤں بنام شہر کے فرق اور فاصلے کا مسئلہ، فرقہ واریت کا مسئلہ ــــ یہ تمام مسئلے برصغیر کی اجتماعی زندگی، یا اردو دنیا کی جیتی جاگتی صورت حال میں پیوست ہیں اور پریم چند کے بعد کی نسل کے لکھنے والوں نے اپنے اپنے طور پر ان مسائل کی تخلیقی تعبیر سے برابر سروکار رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ پریم چند نے حقیقت کو اسی حد تک سمجھنے اور سمجھانے کی جستجو اپنے فکشن کے واسطے سے کی تھی جہاں تک وہ اسے برداشت کر سکتے تھے۔ ایلیٹ نے کہا تھا کہ ''حقیقت کو ہم اتنا ہی دیکھنا چاہتے ہیں جتنی کہ وہ ہماری برداشت کی حد کے اندر ہو۔'' پریم چند کی حقیقت پسندی میں ان کے آدرش واد یا گاندھی واد سے ان کے شغف کا جائزہ اسی حوالے سے لیا جانا چاہیے۔ اس لحاظ سے پریم چند ہمیں اپنی دہشت زدگی اور بے چینی کے باوجود بہت نرم خو اور سنبھلے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اپنے اظہار و ادراک دونوں کی سطح پر۔ لیکن انھیں پڑھنا آج بھی حقیقت کی ایک سطح پر اپنے باطن میں سفر کرنا ہے۔ اپنی اجتماعی زندگی سے ہمارا رابطہ اور مکالمہ پریم چند کے واسطے سے، اسی لیے، آج بھی قائم اور مستحکم ہے۔ ایک نئے افسانہ نگار جنھوں نے کہانی لکھنے کی کوشش میں ایک عمر گزار دی، اور جو زندہ کہانی لکھنے کے تجربے سے تا حال نہیں گزرے، ان کے اس بیان کو سن کر میں کانپ اٹھا تھا کہ ''نئے لکھنے والوں کو منٹو کے ''سیاہ حاشیے'' والے چٹکلوں سے کوئی دل چسپی نہیں۔'' گویا کہ ان عزیز کو زندہ تخلیقی اظہار سے تو خیر دور کی نسبت بھی نہ تھی، حقیقی زندگی کے آشوب اور جیتی جاگتی حقیقتوں سے بھی ان کا واسطہ نہیں اور وہ اس ''ماضی'' تک کو مسترد کرنے کے زعم میں مبتلا ہیں جو ہمارے ''حال'' کی پہچان بنا ہوا ہے اور جس کے بغیر ہم اپنی انسانیت تک کا تصور نہیں کر سکتے۔ پریم چند بھی منٹو کی طرح ہماری اجتماعی یادداشت کا ایک اٹوٹ

حصہ، ہمارا 'ماضی' ہی نہیں ہیں، ہمارا 'حال' بھی ہیں اور ایسا اس حقیقت کے باوجود ہے کہ پریم چند کے ادراک کی کچھ اپنی معذوریاں بھی تھیں اور ان کی بصیرت، اپنی تمام تر اہمیت کے باوجود ہمارے لیے رول ماڈل کی حیثیت نہیں رکھتی۔ امرت رائے کی کتاب ''قلم کا سپاہی'' کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے، نامور سنگھ نے کہا تھا کہ ''پریم چند کا گاؤوں سے اور کسانوں سے کوئی زندہ تعلق نہیں تھا......'' یعنی یہ کہ پریم چند نے اپنے تخلیقی شعور اور اپنی فکری ترجیحات کا تعین کرنے والے انسانی تجربوں کو سمجھنے اور دیکھنے کے عمل میں، ان تجربوں سے ایک فنکارانہ فاصلہ بھی قائم رکھا۔ لیکن کسانوں، مزدوروں، سماج کے ٹھکرائے ہوئے لوگوں، محروم و مجبور اور مسلسل زیادتی اور ظلم کا شکار ہونے والے لوگوں کی دنیا پریم چند کے لیے، بہر حال، اجنبی اور نامانوس نہیں تھی۔ منٹو کی طرح پریم چند نے بھی حقیر ترین انسانوں کے معاملے میں بھی اپنے تخلیقی شعور کو اور اپنی بصیرت کو ہمیشہ کم تر جانا۔ ہمدردی، ترحم آمیزی اور اپنے فکشن کا موضوع بننے والی انسانی صورت حال میں تبدیلی کی خواہش کے باوجود ہر طرح کے انقلابی دعوے یا اعلانیے سے پریم چند محفوظ جو رہے تو اسی لیے کہ وہ اپنے کرداروں کا احترام کرتے تھے۔ اپنی انسانیت کو بچائے رکھنا چاہتے تھے۔ ان کے تجربوں کو وقیع سمجھتے تھے۔ ان پر ترس کھانے یا اپنے احساسات پر اترانے کی علت سے آزاد تھے۔ پریم چند نے ایک شائستہ اور رچی ہوئی فنکارانہ دیانت داری کے ساتھ، وہ کچھ لکھنا چاہا، جو فطرت ان کے باطن کی تختی پر پہلے ہی نقش کر چکی تھی۔ اسی لیے، پریم چند اپنی تحریر میں ہمیں ناگزیر طور پر دیانت دار اور سچے دکھائی دیتے ہیں۔ پریم چند کی طاقت سب سے زیادہ ان کے سروکاروں میں ہے۔ اسی لیے، میں سمجھتا ہوں کہ جب تک ہماری اجتماعی زندگی کا بنیادی منظر نامہ اور ماحول نہیں بدلتا، ہمارے شعور کے محور اور پریم چند کے سروکاروں کی معنویت میں بھی فرق نہیں آئے گا۔

ایک ذمہ دار ادیب کی حیثیت سے، انھوں نے چھپن (۵۶) برسوں کی، آلام اور آزمائشوں سے بھری زندگی میں، اس محور کو تبدیل کرنے کی تخلیقی جدوجہد جاری رکھی۔ زندگی سے کبھی ہار نہیں مانی، کبھی مایوس نہیں ہوئے، کبھی اپنے خوابوں کا پیچھا نہیں چھوڑا۔ اسی لیے، پریم چند

کی جدو جہد آج ایک نیا مفہوم پانے لگی ہے۔ ہماری تخلیقی حسیت پریم چند کی ادبی وراثت سے دست کش ہو بھی جائے، تب بھی، ان کی جدو جہد اور ان کے سروکاروں کی اہمیت برقرار رہے گی۔ ان سے منھ پھیر کر ہمارے ادیب نہ تو اپنی انسانیت کو بچا پائیں گے، نہ اپنی تخلیقیت کو۔

اپنے سہج سبھاؤ، اپنی سادگی اور اپنے غم آلود ادراک کے باوجود، پریم چند ہمارے شعور کی سطح میں ہلچل پیدا کرنے، ہمیں اکسانے اور اشتعال دلانے، ہماری بصیرتوں کو تیز کرنے، ہمارے درد اور اجتماعی ملال کو بامعنی بنانے کی ایک انوکھی طاقت رکھتے تھے۔ ان کی حسیت ہمیشہ زمین سے لگ کر چلتی تھی۔ ان کا تخیل اپنی ارضی اور مادی بنیادوں سے کبھی بے تعلق نہیں ہوا۔ یہ ایک گہرا، گھنا، حقیقت پسندانہ engagement ہے، اس دیس کی دھرتی اور اس دھرتی پر بسنے والوں سے پریم چند کی وابستگی یا ان کی جذباتی، ذہنی، حسی کمٹ منٹ (commitment) میں جو مقامی رنگ ملتے ہیں، وہ جس دیسی توانائی (native Vigour) کے ساتھ اپنی زندگی کے دکھ اور زمانے کے دکھ کا سامنا کرتے ہیں، اس کی کوئی مثال ہمیں پریم چند سے پہلے کے اردو فکشن میں نہیں ملتی، اتنے کھرے پن، سچائی اور سادگی کے ساتھ ان کے بعد کے فکشن میں بھی نہیں ملتی۔ وہ غیر دلچسپ ہو جانے یا معنی کے اکہرے پن کا بوجھ اٹھانے سے کبھی گھبراتے نہیں۔ میں اس حقیقت کے اسباب پر غور کرتا ہوں تو اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ لکھنا پریم چند کے لیے سانس لینے جیسا تھا۔ ان کے تخلیقی تجربے کی شروعات زمین سے ہوتی ہے___ اس کا خاتمہ بھی زمین ہی کی سطح پر ہوتا ہے۔ سماجی انصاف (social justice) کا مسئلہ پریم چند کے فکری سروکار کی بنیاد کہا جا سکتا ہے۔ بہ حیثیت ادیب پریم چند نے ہمیشہ اپنے تجربوں کے بیان سے سروکار رکھا، بیان کے تجربوں میں نہیں الجھے۔ شاید اسی لیے، ہماری معاشرت اور ہماری اجتماعی زندگی کے لینڈ اسکیپ میں، چاہے جتنے الجھاوے ہوں، ہماری اقتصادی، تہذیبی، سماجی، سیاسی اور قومی زندگی میں چاہے جتنے پیچ ہوں، پریم چند کی کہانی کبھی پیچیدہ نہیں ہوتی۔ کبھی ترسیل کا مسئلہ پیدا نہیں کرتی۔ قاری کے فہم و ادراک کا کبھی امتحان نہیں لیتی، سپاٹ اور سہل البیان ہونے سے کبھی نہیں ڈرتی۔ پریم چند انسان اور انسان کے رشتے، فرد اور سماج کے رشتے، انسان اور فطرت کے رشتے کو سمجھنے کی کوشش

میں، بہت دور تک جاتے ہیں، سماجی اسٹرکچر کے بہت سے بھیدوں کی چھان بین کرتے ہیں، اپنے کرداروں کے انفرادی ردعمل کی حقیقت سمجھنا چاہتے ہیں، بالعموم واقعات اور تجربوں کی ابھری سطح پر، لیکن زندگی کی مانوس سچائیوں کا ایک گہری، رچی ہوئی انسان دوستی کا سرا پریم چند کے ہاتھ سے کبھی چھوٹتا نہیں۔ وہ سامنے کی چیزوں اور جذبوں اور احساسات کے حوالے سے اپنی بات کہتے ہیں۔ ان کا ڈھیلا ڈھالا، کہیں کہیں اکتا دینے والا اور بے رنگی کی حد تک سادہ اور پھیکا اسلوب، ہمیں ایک ایسے ذمے دار، دانش مند اور حساس، کھرے اور سچے قصہ گو تک لے جاتا ہے جس نے اپنے عہد کی زندگی کو کہانی کا قائم مقام بنانے کی جستجو کی۔ پریم چند ایک سادھک کی طرح اپنی دنیا اور اپنی ہستی کا بوجھ اٹھائے، اپنی تخلیقی مشقت میں مگن رہے۔ اسی لیے، اپنے جانے پہچانے منظرنامے کے ساتھ بھی، پریم چند کی بصیرت صرف اپنی تاریخ اور اپنی زمینی یا زمانی صداقتوں کی پابند نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ جس طرح ہم بالزاک اور فلابیئر کو صرف فرانسیسی سمجھ کر، تالستائے کو صرف روسی سمجھ کر نہیں پڑھتے، اسی طرح پریم چند بھی اپنی اتھاہ ہندوستانیت کے باوجود صرف ہندوستانی نہیں رہ جاتے۔

یہاں ہمیں ایک اور حقیقت سمجھ لینی چاہیے کہ واقعات یا سماجی صورت حال کی عمر سے، کسی لکھنے والے کی بصیرت اور معنویت (relevance) کو نہیں ناپا جاسکتا۔ ادب کو تاریخ یا سماجیات کی سطح پر رکھ کر سمجھنا ادب، تاریخ اور سماجیات، سب کے ساتھ ناانصافی کرنا ہے۔ کہانی چاہے جتنے روایتی سانچے کے ساتھ سامنے آئے، ضروری نہیں کہ خود بھی روایتی ہو۔ ہمارے دیس کی علاقائی زبانوں میں کچھ لوگوں نے پریم چند کے بیانیہ اسلوب سے بھی زیادہ پرانے اسلوب میں 'نئی کہانی' لکھی ہے۔ نئے اور پرانے کا، یا نئی معنویت اور روایتی معنویت کا فیصلہ، دراصل لکھنے والے کی مجموعی حسیت کی بنیاد پر کیا جانا چاہیے۔ فنی حکمت عملی کی بنیاد پر کیا جانا چاہیے۔ اس رمز کو سمجھنے کی ایک بہت سامنے کی مثال پریم چند کی کہانی 'نجات' اور اسی کہانی کی بنیاد پر بنائی جانے والی ستیہ جیت رے کی فلم 'سدگتی' (सदगति) ہے۔ فنی برتاؤ کے مضمرات میں بس ذرا ذرا سے فرق نے کہانی کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ اس برتاؤ (treatment)، یا فنی ادراک، یا حسیت کی

بنیاد صرف واقعات یا صرف سماجی حقیقتیں نہیں ہوتیں۔ صرف زبان یا اظہار کے سادھن بھی نہیں ہوتے، کہانی کی ساخت یا اس کا اسٹرکچر بھی نہیں ہوتا۔ اس حسیت کی اساس ایک طرح کی ہمہ گیریت، ایک کلیت (totality) پر استوار اور قائم ہوتی ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ لکھنے والے کی بصیرت اور اس کی معاشرتی حقیقت میں تال میل ہو، مناسبت اور توازن ہو، اور دونوں کا احاطہ ایک ساتھ کیا جاسکے۔ پریم چند نے کہا تھا: (۱۹۳۶ء)

> ''ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں تفکر ہو۔ آزادی کا جذبہ ہو۔ تعمیر کی روح ہو۔ زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو۔ جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے ـــــ سلائے نہیں، کیونکہ اب زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔''

بدقسمتی سے ہماری اجتماعی زندگی میں ایک حلقہ ایسے لوگوں کا بھی ہے جو اجتماعی بیداری سے، ایک مثبت اور صحت مند سماجی بے چینی سے ڈرتے ہیں۔ اس لیے وہ پریم چند سے بھی ڈرتے ہیں۔ یقین نہ آئے تو مرلی منوہر جوشی صاحب یا ان کے حاشیہ نشینوں سے پوچھ لیجیے۔ سابقہ حکومت (NDA) کے دوران پریم چند کی جگہ اسکول کے نصاب میں بی۔ جے۔ پی۔ کی ایک معمولی کارکن کی کتاب کو مروج کرنے کی کوشش کا مقصد کیا تھا؟

پریم چند کے احساسات اور ان کی سدھی ہوئی، سہل اور سادہ زبان کے پیچھے صدیوں کی تاریخ ہے... وہ تاریخ جس کی ترجمانی میرامن اور غالب اور اشرف صبوحی اور خواجہ حسن نظامی کرتے ہیں۔ دنیا کی دو بڑی تہذیبوں کا ورثہ ہے ـــــ انڈو مسلم ثقافت کا ورثہ۔

اس ورثے کا سب سے قیمتی نشان اردو زبان ہے اور اس زبان کا بھی وہ روپ جسے پریم چند نے اپنایا اور ترقی دی۔ محمد حسن عسکری نے کہا تھا کہ ہماری اجتماعی تاریخ اور مشترکہ روایت کے سیاق میں اردو زبان تاج محل سے بھی زیادہ بڑا اور قیمتی تہذیبی تجربہ ہے۔ بہ قول ہربرٹ اسپنسر، اس سے پہلے کہ ہم معاشرے کی تشکیل کا بیڑا اٹھائیں، ضروری ہے کہ معاشرہ ہماری تشکیل کر چکا ہو۔ پریم چند اس مرحلے سے گزر چکے تھے۔ اسی لیے، ان کی زبان، ان کا سلوب، ان کا تخلیقی رویہ،

ان کے تجربے اور سروکار ___ سب کے سب اپنی دنیا کے اندر رہتے ہوئے بھی، ایک نئی دنیا کی تعمیر کرنا چاہتے تھے۔ پریم چند اس سچائی کو اچھی طرح سمجھ چکے تھے کہ جدیدکاری اور گلوبلائزیشن کے اس تیز رفتار، پرتشدد، دہشت ناک دور میں اپنی اصلیت کو بچائے رکھنا ضروری ہے۔ سو، اسی اصلیت (Originality) کی حفاظت پر انھوں نے اپنے آپ کو مامور کرلیا تھا ___ وہ ہمارے لیے ایک ICON بن چکے ہیں، اب اس ICON کی مدد سے ہم اپنے آپ کو اور اپنے ماحول کو بھی پڑھ سکتے ہیں۔ یہ سلسلہ آگے بھی جاری رہے گا۔ یہ پریم چند کی تخلیقی طاقت اور ان کی عنصری سادگی کے ساتھ ساتھ ان کے گہرے انسانی جذبوں کے جادو، دونوں کا اثر ہے۔ پریم چند کی فکری اور تخلیقی روایت، ان دونوں کی دین ہے۔ پریم چند صرف ایک شخص نہ تھے، خیال کا ایک موسم تھے۔ یہ موسم ابھی گزرا نہیں اور ابھی اس کا سایہ ہمارے سروں پر قائم ہے۔ ایک پرانی رُت کی سرگوشی ہم آج بھی سن رہے ہیں۔ شاید اس وقت تک سنتے رہیں گے جب تک کہ ہماری اجتماعی زندگی کا نقشہ تبدیل نہیں ہو جاتا۔ بہ قول احمد مشتاق:

موسم کا کوئی محرم ہو تو اس سے پوچھوں
کتنے پت جھڑ ابھی باقی ہیں بہار آنے میں

[کلیدی خطبہ، پریم چند سمینار، لکھنؤ، ۳۱ر جولائی ۲۰۰۵ء]

نظریاتی کشمکش کا ایک دور اور سردار جعفری

سردار جعفری کے دور میں ترقی پسندی شدید نظریاتی کشمکش کے ایک تجربے سے دوچار رہی۔ اس تجربے کا عکس اس دور کے تمام قابلِ ذکر ترقی پسندوں کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری، فراق، ڈاکٹر علیم، آل احمد سرور، احتشام حسین، سجاد ظہیر اور ممتاز حسین ــــ ان سب کی تحریروں میں کشمکش کے ایک مستقل عنصر کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ ان لوگوں کے علاوہ، سماجی حقیقت نگاری یا ترقی پسندی کے جو مفسرین اس دور میں سامنے آئے، ان میں زیادہ تر بہت محدود نظر رکھتے تھے۔ یا پھر سماجی حقیقت نگاری کی نظریاتی بنیادوں سے ان کی واقفیت بہت معمولی تھی۔ مطالعہ بہت یک رخا تھا، خاص طور پر اپنے عہد کے تخلیقی ادب کا۔ بالعموم وہ اسی قسم کی تحریریں پڑھتے تھے جن سے ان کے تعصبات مزید مستحکم ہوں۔ مارکسی فکر میں یقین رکھنے والا کوئی بھی ادیب، اپنے نظریاتی دائرے کو ذرا بھی وسیع کرنے کی کوشش کرتا تو اپنے ہم عصر روایتی ترقی پسندوں میں مشکوک ٹھہرتا تھا۔ اسے ''تحریف پسند'' یا Revisionist کہہ کر بالعموم مسترد کردیا جاتا تھا۔

سردار جعفری کی کتاب ''ترقی پسند ادب'' اسی لیے معروف ہونے کے باوجود، ایک انتہائی متنازعہ اور غیر متوازن کتاب ثابت ہوئی۔ بے شک، بیسویں صدی، انتہا پسندانہ نظریوں کی صدی تھی اور اس صدی کے دوران، طرح طرح کے اتنے نظریے سامنے آئے کہ زندگی کا کوئی بھی شعبہ ان کی زد سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں بھی نظریات کا جبر اس حد تک جا پہنچا کہ کبھی کبھی، ادبی اور فنی قدروں کے تصورات پیچھے جا پڑے۔ غیر ادبی یا ادب سے بس برائے نام تعلق رکھنے والے خیالات گرمیِ بازار کا بہانہ بن گئے۔ اس صورت حال کا سب سے افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ ہمارے زمانے میں تنقید نے یا مختلف سماجی علوم کی روشنی میں ادب کے

مطالعے نے تخلیقی ادب کے مضمرات پر ایک طرح کا غلبہ حاصل کر لیا ہے۔ قاری اور ادیب کے درمیان نقاد کی حیثیت ایک ایسے ثالث کی ہے جو اپنے اختیارات کی کسی حد کو قبول نہیں کرتا۔ ادب اور آرٹ پر اس زمانے میں ایک ساتھ اتنے گروہ سامنے آئے کہ ان کا شمار بھی آسان نہیں رہا۔ اس قسم کے ماحول میں سب سے زیادہ مشکل اس چھوٹے سے گروہ کے لیے پیدا ہو جاتی ہے جو ادب کو ادب کی اپنی شرطوں کے مطابق پڑھنے پر زور دیتا ہے اور اس حقیقت میں یقین رکھتا ہے کہ ادب کی تفہیم و تعبیر کرنے والے صرف دو حلقوں میں بانٹے جا سکتے ہیں، ایک وہ جو ادب کو سمجھتا ہے، دوسرا وہ جو ادب کو نہیں سمجھتا ہے۔

اردو زبان اور ادب کے واسطے سے، بیسویں صدی کے ادبی منظر نامے پر سب سے مانوس اور جانے پہچانے چہروں میں، ایک چہرہ سردار جعفری کا بھی تھا ــــــ بہت توانا، روشن اور تابناک۔ ترقی پسند ادیبوں میں شاید آخری ممتاز لکھنے والے کا چہرہ۔ جعفری صاحب "خالص ادیب" نہیں تھے۔ اپنے عہد کی تاریخ، معاشرت، سماجی اور سیاسی صورت حال اور علوم پر بھی ان کی گرفت مضبوط تھی۔ اپنی روایت اور مغرب کی ادبی روایت سے آگاہ تھے۔ اپنی ادبی زندگی کے ایک مرحلے میں انھوں نے اپنے آپ کو بدلنے اور اپنے پرانے ایقانات پر نظر ثانی کی ضرورت بھی محسوس کی۔ اپنے دور کے ادیبوں سے ان کا تعلق صرف اردو زبان و ادب کے دائرے کا پابند نہیں تھا۔ نثر و نظم میں انھوں نے خاصا وقیع سرمایہ اپنی یادگار کے طور پر چھوڑا ہے۔ شاعری، ادبی صحافت، ادبی نظریہ سازی، تنقید و تذکرے کے میدانوں میں ان کی خدمات خاصی گراں قدر رہی ہیں۔ وہ ایک باصلاحیت مترجم اور ایک موثر خطیب اور مقرر بھی تھے۔ ادبی بحثوں اور مذاکروں میں ان کی بات توجہ سے سنی جاتی تھی۔

اس وقت جب کہ خود ترقی پسند ادیبوں کے ایک حلقے کا خیال ہے کہ ادب میں ترقی پسندی کا شور تھم چکا ہے، تحریک اپنے منطقی انجام کو پہنچ چکی ہے اور لائق توجہ ترقی پسند شاعر یا افسانہ نگار قصۂ پارینہ بن چکے ہیں، ضرورت اس بات کی ہے کہ نظریاتی ادعائیت کے باعث رونما ہونے والی کچھ خرابیوں پر سنجیدگی کے ساتھ نظر ڈالی جائے اور اس ضمن میں سردار جعفری کے رول کا جائزہ

بھی لیا جائے۔ دونوں اس وقت ہماری تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ لہٰذا محدود قسم کی ادبی اور نظریاتی وابستگیوں کی سطح سے اوپر اٹھ کر جعفری صاحب کے ادبی رویوں کا محاسبہ اور تجزیہ ان کے عہد کے متوازی میلانات کے سیاق میں بھی کیا جانا چاہیے تاکہ ان تصورات کے حقیقی مفہوم اور قدر و قیمت کا تعین ممکن ہو سکے۔

سردار جعفری نے ایک طویل اور سرگرم ادبی زندگی گزاری۔ ترقی پسند تحریک اور سردار جعفری کی ادبی زندگی کا زمانی عرصہ تقریباً برابر ہے۔ جعفری صاحب کی شاعری کو تھوڑی دیر کے لیے الگ کر کے دیکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اپنے عہد کے کم و بیش تمام ادبی مباحث میں ان کی حیثیت ایک نہایت متنازعہ اور مرکزی حوالے کی رہی۔ ترقی پسند تحریک سے ان کی وابستگی مکمل تھی۔ غیر مشروط بھی تھی۔ تحریک کے وکیلوں میں وہ اپنے اہم معاصرین (مثلاً سید احتشام حسین، سجاد ظہیر، ممتاز حسین) سے زیادہ پر جوش اور سرگرم تھے۔ ان کی بعض تحریروں میں اسی طرح کی کٹھ ملائیت دکھائی دیتی ہے جو تحریک کے عہد آغاز میں اختر حسین رائے پوری کے نظریاتی مضامین میں رونما ہوئی تھی۔ یہ جوش اور شدت پسندی جعفری صاحب کی بنیادی سرشت کا حصہ تھی۔ چنانچہ ان کے ذہنی ارتقا میں تبدیلی (یا انحراف) کے جو نشانات آگے چل کر سامنے آئے، ان کی پہچان بھی اسی جوش اور جذبے کے واسطے سے ہوتی ہے۔

مثال کے طور پر، ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور کی صورت حال کے حساب سے بات کی جائے، تو دو مضامین جن میں جذباتی غلو کا عنصر بہت نمایاں ہے، ان میں سے ایک کے مصنف سردار جعفری تھے۔ اس مضمون کا عنوان تھا ''جدید اردو ادب اور نو جوانوں کے رجحانات''، اس مضمون کا سال اشاعت ۱۹۳۶ء ہے (علی گڑھ میگزین)۔ دوسرا مضمون اختر حسین رائے پوری کا ''ادب اور زندگی'' ہے جو جعفری صاحب کے مضمون سے صرف سال بھر پہلے (رسالہ اردو، جولائی ۱۹۳۵ء) شائع ہوا تھا اور اپنے جارحانہ لب و لہجے اور نظریاتی انتہا پسندی کی وجہ سے اس دور کے نظریاتی مباحث کا سب سے زیادہ توجہ طلب حوالہ بن گیا تھا۔ غالی ترقی پسندوں کی طرح جعفری صاحب بھی کم سے کم اس وقت تک ماضی کے ادبی ورثے اور اپنی روایت کی عظمت کے

شدید انکاری تھے۔ تمام غیر ترقی پسندانہ تصورات کو گمرہی اور رجعت پرستی سے تعبیر کرتے تھے۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ اس وقت تک ان کی اپنی شاعری کا رنگ بہت روایتی تھا۔ آزاد نظم کا اسلوب جعفری صاحب نے اس وقت تک اختیار نہیں کیا تھا اور یہ سمجھتے تھے کہ:

''بعض نوجوان اسے (قافیہ اور بحر کے قیود کو) بے جا قیود کا نام دے کر مغرب کی تقلید میں بلینک ورس کی طرف راغب ہو گئے ہیں اور ایسی چیزیں پیش کر رہے ہیں جو اردو ادب کے دامن پر بدنما دھبہ ہیں۔''

(بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، مصنف خلیل الرحمٰن اعظمی)

پھر، کچھ ہی دنوں بعد جعفری صاحب اپنے مضمون ''ترقی پسند مصنفین کی تحریک'' (اپریل ۱۹۳۹ء نیا ادب، لکھنؤ) میں ایک بالکل ہی مختلف زاویۂ نظر اختیار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

''یہاں (ہندوستان میں) برطانوی سامراج جاگیرداری کی لاش کو کندھوں پر لیے پھر رہا ہے جس کی عفونت اور گندگی ہمارے تمدن اور ادب میں زہریلا مادہ اور گندگی پیدا کر رہی ہے، چنانچہ غزل اپنی ساختی خصوصیات کے ساتھ اردو ادب کی گردن پر ابھی تک سوار ہے۔''

(حوالہ ایضاً)

یہاں ان دو معروف حوالوں سے مقصود اس حقیقت کی نشاندہی ہے کہ ہر دور کی طرح، سردار جعفری کا دور بھی نظریاتی ادعائیت سے محفوظ نہیں رہا۔ اس کی وجہ سے بہ ظاہر مختلف الخیال ادیبوں نے اپنے اپنے گروہ بھی بنا لیے تھے۔ لیکن، ترقی پسند تحریک کی شروعات کے زمانے میں گروہ بندی کا وہ ماحول، بہر حال ناپید تھا جس نے آگے چل کر ترقی پسندی اور جدیدیت کے تصادم کی ایک عامیانہ شکل اختیار کر لی، خاص کر ۱۹۶۰ء کے آس پاس اس حقیقت کے باوجود کہ ۱۹۳۶ء کے بعد کلاسکیت اور ترقی پسندی میں اختلاف اور آویزش کی ایک خاصی ہنگامہ خیز صورت بھی سامنے آئی تھی اور کلاسکیت کے حمایتیوں سے زیادہ ترقی پسندی کے پر جوش ترجمانوں نے غیر ترقی پسند یا روایتی ادب کے بارے میں ایک نہایت جذباتی انداز اختیار کر لیا تھا۔ چنانچہ اختر حسین

رائے پوری اور سردار جعفری کے علاوہ بھی کئی ترقی پسند ادیبوں اور سماجی حقیقت نگاری کے علم برداروں نے کلاسیکی اصنافِ ادب اور روایات، یہاں تک کہ کئی برگزیدہ اور مسلم الثبوت کلاسیکی شاعروں، حتیٰ کہ اقبالؔ تک کے سلسلے میں، جن کا سایہ اس پورے دور کے ادب پر بہت گہرا تھا، انتہائی ناروا اور غلو آمیز اندازِ نقد اپنایا۔ مقدمۂ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء) کے بعد، اپنی روایت کے بارے میں، روایت سے برگشتہ ادیبوں کی طرف سے یہ پہلی منصوبہ بند یورش تھی جس کا رخ روایتی ادبی اصناف اور اقدار، دونوں کی جانب تھا۔ لیکن ایک عام تاثر جو یہ قائم کرلیا گیا، کہ اپنے ابتدائی دور میں، ترقی پسندی کا ٹکراؤ سب سے زیادہ حلقۂ اربابِ ذوق کے ادیبوں سے ہوا، اس پر آج نئے سرے سے نظر ڈالنے اور مقبول عام مفروضوں کے حصار سے باہر نکلنے کی ضرورت ہے۔

حلقۂ اربابِ ذوق پر سب سے سخت حملے جعفری صاحب نے کیے۔ ترقی پسند ادب کے نام پر انھوں نے جو ادبی نظریہ تشکیل دیا، اس کی خامی اور معذوری کا سب سے بڑا ثبوت بجائے خود یہ واقعہ ہے کہ جعفری صاحب بھی بالآخر اس کے پابند نہ رہ سکے۔ عجیب بات یہ ہے کہ منٹو اور میراجی، اقبال اور فیض کے بارے میں جو رائیں انھوں نے شروع میں قائم کی تھیں، اور جن میں سے بعض رایوں کا اظہار ان کی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں کیا گیا ہے، بہت واضح اور درشت انداز میں، ان رایوں سے خود جعفری صاحب کے کئی اہم ہم مسلک ادیب (مثلاً فیضؔ، احتشام حسین، ممتاز حسین، سجاد ظہیر) متفق نہیں تھے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ نقادوں کے یہاں انتشار اور بے اعتمادی کے جو رنگ شروع سے دکھائی دیتے ہیں، اس کا سب سے بڑا سبب یہی ہے، کہ کلاسکیت، ادبی اقدار، تخلیقی عمل کے مضمرات اور مواد اور ہیئت یا تجربے اور اسلوب کے باہمی رشتوں کی بابت ترقی پسندوں کا ذہن صاف نہیں تھا۔ مزید برآں، سماجی حقیقت نگاری کے پیش پا افتادہ ضابطوں کی پاسداری میں وہ ایسے منہمک ہوئے کہ مارکس اور اینگلز کے ادبی نظریات کی حقیقت سے بھی ان کا رابطہ ٹوٹ گیا۔ ادب کے معاملے میں ذرا سے بھی نظریاتی اختلاف نے ایک طرح کی مخاصمانہ صورت اختیار کرلی۔ جعفری صاحب نے اپنے ابتدائی مضامین اور اپنی

دلچسپ لیکن ناقص کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں ''غیر ترقی پسند ادیبوں'' اور غیر مارکسی عالموں کے بارے میں جو باتیں کہی ہیں اور جو زبان و اسلوب اختیار کیا ہے، وہ صرف ادبی اور نظریاتی اختلاف کے اظہار کی زبان اور اسلوب نہیں ہے، نہ وہ باتیں ادب کی باتیں ہیں۔ عام ترقی پسندوں کی طرح جعفری صاحب بھی یہی سمجھتے تھے کہ ہر وہ ادیب جو ان کے حلقے میں شامل نہیں یا ادب میں انفرادی تجربے کی بات کرتا ہے، ''غیر ترقی پسند'' ہے۔ اس جارحیت کا سب سے بڑا اور پہلا شکار حلقۂ ارباب ذوق کے ادیب تھے۔ لیکن اس سے پہلے کہ حلقۂ ارباب ذوق کی نظریاتی اساس کا جائزہ لیا جائے، حلقۂ ارباب ذوق پر، تا حال، سب سے اہم اور دستاویزی کتاب کے مصنف (یونس جاوید) کے کچھ اقتباسات دیکھ لیے جائیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

''ترقی پسند تحریک کے ابتدائی تین برسوں کے پس منظر میں ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ ادیب ایک دوسری نہج پر سوچ رہے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے پس منظر میں تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ نئی تحریک ترقی پسند تحریک کا ردعمل ہے۔ مگر چھان پھٹک کے بعد، یہ بات کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ نظریات وعقائد میں شدید اختلاف ہونے کے باوجود (اور یہ اختلاف شروع میں تو بالکل نظر نہیں آتا) ایسی کوئی بات نہیں جس سے اس تحریک (حلقۂ ارباب ذوق) کو ترقی پسندی کا ردعمل قرار دیا جا سکے۔''

(ـــــ یونس جاوید: حلقۂ ارباب ذوق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۴ء، ص ۱۹)

''حلقۂ ارباب ذوق، ادب میں کسی نظریاتی پابندی کا قائل نہ تھا۔ ادب کے ساتھ ساتھ، حلقے میں ادیبوں کے مسائل پر بھی مضامین پڑھے جاتے تھے۔ سوچ بچار ہوتا۔ گرم بحثیں ہوتیں۔ ان مباحث سے نئے لکھنے والوں نے اثرات قبول کیے۔ یہ اثرات قبول کرنے والوں کی استعداد کے مطابق تھے۔ ان اثرات اور حلقے کی کامیابی کی ایک دلیل تو یہ ہے کہ بعض گروہ اس انجمن کو رجعت پسند جماعت کا طعنہ دیا کرتے تھے۔ بلکہ

جوں جوں یہ تحریک کامیابی سے ہم کنار ہوتی گئی، بات طعنوں سے
گالیوں تک آ پہنچی۔''

(___ حوالہ ایضاً، ص ۲۸)

اب کچھ اقتباس سردار جعفری کی کتاب ''ترقی پسند ادب'' سے بھی دیکھتے چلیں ___ جعفری صاحب لکھتے ہیں:

''... ترقی پسند تحریک کے خزانے میں سینکڑوں کتابوں کا اضافہ ہو چکا تھا... اس زمانے میں ایک اور گروہ نے سر اٹھایا۔ یہ ہیئت پرست، ابہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے جو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثر تھے، جو شعور کے بجائے تحت الشعور اور لاشعور پر اور معنویت اور مواد کو چھوڑ کر ہیئت اور اسلوب پر زور دیتے تھے...''

○

''ان کی بنیاد یہ تھی کہ ادب کا سماج سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کی رومانیت مجہول اور گندی تھی۔ یہ خوابوں کو خارجی حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے اور ان اندھے خوابوں سے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی، جو جنسی تجربوں تک محدود رہتے تھے، ایک داخلی دنیا بناتے تھے جس کے جغرافیے کا پتہ لگانا معمولی انسان کا کام نہ تھا۔''

(___ حوالہ ایضاً)

○

یہ ادیب (حلقۂ ارباب ذوق) اپنے عہد کے حساس بچے تھے جو جاگیرداری سامراج سے دور بھاگنا چاہتے تھے۔ لیکن اسے تبدیل کرنے کی ذمے داری نہیں لینا چاہتے تھے... نراجیت کا شکار ہو گئے۔ انھوں نے قدامت سے بچ کر جدت کی طرف قدم بڑھانے کی

کوشش کی اور فرائڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کی آغوش میں پہنچ گئے...''

(ـــ حوالہ ایضاً)

ذرا خط کشیدہ لفظوں پر غور کیجیے۔ ادب اور ادیبوں کے مسئلے سے یہ دوری نا قابلِ یقین محسوس ہوتی ہے۔ جعفری صاحب کے یہ تینوں اقتباسات مجھے پریشان کرنے کے ساتھ ساتھ حیران بھی کرتے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ جعفری صاحب کا شعور روایت میں جتنا پیوست اور ان کا ادب کا مطالعہ جتنا گہرا تھا، اس کے پیشِ نظر اس طرح کی معصومانہ باتیں انہونی لگتی ہیں۔ اصولی اور نظری اختلافات کی بنیادیں اس درجہ کمزور، جذباتی اور غیر علمی بھی ہوسکتی ہیں، بعید از قیاس ہے۔ تفصیل میں جانے کا یہ موقعہ نہیں، اس لیے میں صرف ایک سوال کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ کیا واقعی جاگیرداری اور سامراج کے پیدا کردہ ماحول کو تبدیل کرنے کی طاقت ادیبوں اور ادب پاروں میں پیدا ہوسکتی ہے؟ اور کیا علمی اور ادبی بحثوں میں فرائڈ اور ایلیٹ کو اس طریقے سے کھینچا جانا چاہیے یا یہ کہ کیا علم و ادب کے تقاضے ہمیں سنجیدگی اور معنویت کی ایک بہتر سطح سے روشناس نہیں کراتے۔ پہلے سوال کے جواب میں یہاں سارتر کا صرف ایک اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں جس میں اس نے کہا تھا:

> ''۱۹۴۸ء (جب سارتر نے وابستگی کے ادب کا تصور پیش کیا تھا) کے بعد سے میرے ذہن نے کچھ نہ کچھ ترقی کی ہے۔ میں ۱۹۴۸ء میں سادہ لوح تھا۔ اس وقت تک میں محیرالعقول باتوں پر اعتقاد رکھتا تھا۔ میرا ایقان تھا کہ عوام کو ادب کے ذریعے بدلا جاسکتا ہے، مگر اب میں اس کو نہیں مانتا۔ عوام بدلے ضرور جاسکتے ہیں مگر ادب کے ذریعے نہیں۔ یہ میں نہیں کہہ سکتا کہ ایسا کیوں ہے۔ ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں تغیر ہوتا ضرور ہے مگر یہ تغیر پائدار نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادب لوگوں کو عمل پر نہیں ابھار سکتا۔''

(ـــ سارتر: یوچیانی سے انٹرویو، سوغات، بنگلور، شمارہ ۹)

اسی گفتگو میں سارتر نے یہ بھی کہا تھا کہ ''آج کے دور میں ادیب ہونے کا مطلب ایک طرح کی بے بسی میں مبتلا ہونا ہے۔'' یعنی کہ تمام تر انسانی سروکار اور ادب کی وابستگی کا تصور رکھنے کے باوجود ادیب کی اور ادب کی اپنی کچھ حدیں ہوتی ہیں۔ چنانچہ ادب کا کوئی بھی نظریہ ساجی نظریے اور اجتماعی جدوجہد کا بدل نہیں ہوسکتا۔ اور جہاں تک حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ ادیبوں کے موقف اور ترقی پسندی سے ان کے اختلاف کا تعلق ہے، اس سلسلے میں دو باتوں کا تذکرہ یہاں ضروری ہے۔ پہلی تو یہ کہ حلقے کا پلیٹ فارم کبھی بھی ترقی پسند ادیبوں کے لیے ممنوع نہیں رہا اور حلقے کے جلسوں میں بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کے تقریباً تمام اہم لکھنے والے، چاہے ''ترقی پسند ہوں یا غیر ترقی پسند'' برابر شریک ہوتے رہے۔ یونس جاوید نے حلقے کی نشستوں اور جلسوں کی مفصل روداد پر مشتمل اپنا دستاویزی مقالہ بھی شائع کردیا ہے۔ ''۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں'' کے ابتدائیے میں حلقۂ ارباب ذوق کے طرزِ فکر کی وضاحت کرتے ہوئے میراجی نے لکھا تھا:

> ''ترقی پسند ادب کے تصور کی بنیاد ہم میں سے بعض انسان آج کل کے مائل بہ افادیت زمانے میں بچوں کی طرح مفید اور غیر مفید پر رکھ بیٹھے ہیں۔ لیکن چراغ کی لو نہیں، برقی قمقمہ بھی نہیں، سورج کی زور دار اور بنیادی روشنی ہمیں یہی سمجھاتی ہے کہ صحیح اور صحت مندانہ ترقی پسندی مختصر لفظوں میں خیال افروزی کا دوسرا نام ہے جو ادب خیال افروز ہوگا وہ زندگی کے ہر شعبے میں ہمیشہ ہمیں ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کردے گا۔ لیکن اگر ہم زندگی کی وسعت کو بھول کر وقت کے خط میں سے ایک نقطے کو لے کر جزو کو کل سمجھ بیٹھیں گے تو کنویں کے مینڈک بن کر رہ جائیں گے۔''

(ــــ بہ حوالہ یونس جاوید: حلقۂ ارباب ذوق، ص ۴۳)

گردوپیش کی زندگی سے فکری سطح پر حلقۂ ارباب ذوق کی قربت کا اور اس کے ساجی

سرد کار کا کچھ اندازہ اس واقعے سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ''۱۹۴۸ء کی بہترین نظمیں'' کے عنوان سے جو انتخاب حلقے کی طرف سے شائع ہوا، اس کے پیش لفظ میں یہ عبارت بھی شامل تھی:

> ''۱۹۴۸ء نے ابدیت کے چہرے پر دو ایسے نقوش چھوڑے ہیں جو پاکستان اور ہندوستان کے آفتاب و ماہتاب کی طرح درخشاں رہیں گے۔ جناح اور گاندھی ہماری ملکی آزادی کی راہ میں وہ سنگ میل ہیں جنھیں ان دونوں ملکوں کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔ چنانچہ ان عظیم المرتبت شخصیتوں سے عقیدت مندی کا اظہار کرتے ہوئے، ہم نے ان پر بہترین نظموں کو عام انتخاب سے الگ رکھا ہے اور کتاب میں ''غروب عظمت'' کے نام سے ایک علیحدہ باب شامل کیا ہے۔''

(۔۔۔ حوالہ ایضاً ص ۸۸)

گویا کہ حلقۂ ارباب ذوق کو جس سہولت کے ساتھ گرد و پیش کی زندگی کے معاملات سے الگ سمجھ لیا گیا ہے، اور اس تاثر کو عام کرنے میں، سردار جعفری پیش پیش رہے ہیں، حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ترقی پسندوں کی نظریاتی ادعائیت اور یک رخے پن سے چڑ کر حلقے کے بعض ادیبوں نے افادی ادب کے تصور کا مذاق بے شک اڑایا۔ عسکری صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ ترقی پسندوں کی اصطلاحوں سے تانبے کے پیسوں کی بو آتی ہے۔ مگر ترقی پسندوں کی طرف سے بھی زیادتی یہ ہوئی کہ انھیں عسکری صاحب کا یہ فقرہ تو یاد رہا، لیکن یہ یاد نہیں رہا کہ عسکری نے ادب میں ہر طرح کی تنگ نظری کے خلاف مورچہ کھول رکھا تھا، اور انہی نے یہ بات بھی کہی تھی کہ ترقی پسند تحریک کی تہہ میں انسانی روح کے جو مطالبات چھپے ہوئے ہیں، ان سے انکار کر کے میں ادیب تو کیا انسان بھی نہیں رہ سکتا۔ عسکری نے مذہبی فرقہ پرستی اور تنگ نظری پر بھی سخت وار کیے ہیں۔ جماعت اسلامی سے ان کے اختلافات اپنی ایک تاریخ رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ارادت مند سلیم احمد کو بھی جماعت سے وابستگی کے لیے کبھی معاف نہیں کیا۔ اور انہی نے اس حقیقت پر بھی زور دیا تھا کہ کسی انسانی معاشرے کے لیے معاشی آزادی اتنی بڑی چیز ہے کہ اس پر

شخصی آزادی تک کو قربان کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسے تمام نیک جذبوں کی اخلاقی اور اجتماعی قدر و قیمت کے باوجود، یہ سوال اپنی جگہ جوں کا توں قائم رہتا ہے کہ اعلا ادب اور آرٹ کے مظاہر صرف نظریے کی مدد سے وجود میں نہیں آتے۔ تخلیقی استعداد کا مرحلہ عبور کیے بغیر آپ چاہے جتنا فلاحی منصوبہ مکمل کر ڈالیں آرٹ اور ادب کی تخلیق کے تقاضے اس سے پورے نہیں ہوں گے۔ یہ سارا معاملہ ترجیحات کا اور اس اسرار آمیز فیضان کا ہے جسے آرٹ اور ادب کی تشکیل میں ایک مرموز قوتِ متحرکہ کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے ارتعاشات محسوس تو کیے جاسکتے ہیں، ریاضی کے کسی فارمولے کی طرح سمجھے اور سمجھائے نہیں جاسکتے۔

سردار جعفری کے ادبی نظریات، ان کی ترقی پسندی اور ان کے عہد سے وابستہ فکری تنازعوں میں الجھنے سے پہلے چند باتیں ذہن میں صاف کر لینی چاہئیں۔ ایک تو یہ کہ ادب کے معاملے میں نظریے کے کسی بندھے ٹکے سبق پر تا عمر جمے رہنا آسان نہیں تاوقتیکہ شخصیت جامد اور متحجر ہو کر نہ رہ جائے۔ اسی لیے، خود جعفری صاحب بھی بالآخر اپنے ابتدائی نظریات کے مایا جال سے باہر آ نکلے اور کلاسکیت، روایت، میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور اپنی ادبی وراثت، سب سے ایک نیا عہد وفا استوار کیا۔ ان کے مجموعی ادبی کارناموں کی وقعت اور ان کی ادبی شخصیت کے جادو اور دل کشی کا بنیادی سبب اسی واقعے میں چھپا ہوا ہے۔ دوسرے یہ کہ نظریاتی اختلافات کے مسئلے پر غور کرتے وقت ہمیں یہ بات بھی دھیان میں رکھنی ہوگی کہ تخلیقی کلچر کی تعمیر میں رنگا رنگی اور اختلافات کے بغیر کام نہیں چلتا۔ میں کسی ایسے ادبی معاشرے کا تصور بھی نہیں کر سکتا جہاں سب کے سب ایک دوسرے کی ہاں میں ہاں ملا رہے ہوں، ایک ہی زبان بولنے پر مصر ہوں اور اپنے ماحول سے، روایت سے، تاریخ سے، یہاں تک کہ اپنے آپ سے ٹکرانے کا حوصلہ اور ہنر نہ رکھتے ہوں۔ یہ پیکار، بہر حال، جاری رہنی چاہیے، اس شرط کے ساتھ کہ ادبی سرگرمی کے وقار کو بچائے رکھنے کے لیے سب سے زیادہ ضروری ہے تنگ نظری، ذہنی تساہل، ابتذال اور عامیانہ پن سے اپنے آپ کو اور اپنے ادبی موقف کو محفوظ رکھنا اور یہ بھی کہ اپنے وجدان کو ہر حال میں فکری سخت گیری کے عذاب کا شکار نہ ہونے دیا جائے، ورنہ تو نتیجہ ظاہر ہے!

[۳۱/ اگست ۲۰۰۵ء]

عشق، زندگی کا شعور اور شاعری

جس عہد کی پہچان صارفیت، تشدد اور بے حسی کے مختلف اسالیب بن چکے ہوں، اس کے پس منظر میں عشق، زندگی کے شعور اور شاعری، سب کے سب ایک سطح پر بے معنی ہو جاتے ہیں۔ انسانی تجربوں کے سیاق میں تاریخ کی جو بیلنس شیٹ ہمارے زمانے نے تیار کی ہے، اس کے مطابق ہمارے شعور کی انجمن سے عشق نامی کردار اگر سرے سے غائب نہیں ہوا تو کم سے کم ہماری زندگی کے حاشیے پر ضرور جا پڑا ہے، ایک غیر اہم، فالتو اور نامعلوم عنصر کے طور پر۔ عناصر کے اسٹیج پر انسانی جذبوں اور خیالوں کا جو تماشا ہمارے سامنے ہے، اس نے سب سے بڑا ستم یہ ڈھایا ہے کہ نفع اور نقصان، معمولی اور غیر معمولی، اہمیت رکھنے والی اہمیت سے عاری اشیا کے معنی بدل گئے ہیں۔ وہ دن بھی تھے جب موت کی طرح محبت کی کہانیاں بھی ہمارے شعور کے مرکز میں پیوست تھیں، اور یہ روایت صدیوں کی تھی۔ اٹھارویں صدی تک کے کسی شاعر کا دیوان اٹھا لیجیے۔ شعور کے دائرے میں یہی یہ دو نقطے سب سے زیادہ چمکیلے اور نوکدار دکھائی دیتے ہیں۔ ''اردو کی عشقیہ شاعری'' کے شروع میں فراق صاحب نے ایک معنی خیز بات یہ کہی تھی کہ ''محض بے وقوف آدمی تو عاشق ہو ہی نہیں سکتا۔ عاشق ہونے کے لیے عقل مند ہونا ضروری ہے۔ ایک بڑے مفکر کا نہایت سچا قول ہے کہ کسی سے مدت دراز تک دوستی اور محبت کے جذبات کو تازہ رکھنے کے لیے، صرف بڑے دل کی نہیں بلکہ بڑے دماغ کی بھی ضرورت ہے۔ لیکن عشق میں سنبھلے ہوئے رہنے کے لیے فولادی رگ وریشے کی ضرورت ہے۔ یہاں تقدیر کا فیصلہ حساسی اور عقل مندی پر نہیں، بلکہ مزاج پر ہے یا کردار پر ہے، یا مجموعی شخصیت پر ــــــ'' ظاہر ہے کہ شخصیت کی تکمیل دماغ کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ آگے بڑھنے سے پہلے یہاں ایک اور بات صاف کر دینی چاہیے، یہ کہ بڑی شخصیت اور مستحکم یا مضبوط کردار کی تشکیل کا عمل ہمیشہ ایک طرح کی کلیت (Wholeness)

کا تابع ہوتا ہے۔ اس کے حصے بخرے آسانی سے نہیں کیے جاسکتے۔ جذبہ اپنی تنظیم وترکیب کے کسی مرحلے میں آگہی یا دانش یا بصیرت بن جاتا ہے اور دماغ سے کب، کس وقت احساسات کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں، اس کا تجزیہ اور ادراک خود اس شخص کے لیے بھی آسان نہیں ہے جو اس تجربے سے گزر رہا ہو۔ اقبال کی شاعری کے ضمن میں سلیم احمد نے کہا تھا کہ یہاں کھرا جذبہ اور کھری آگہی ایک دوسرے کا بدل بن گئے ہیں۔ ہماری اپنی روایت کے عہدِ قدیم میں، عشق کے حقیقی معنی اور مجازی معنی کا قصہ جو ساتھ ساتھ چلتا تھا تو اسی لیے کہ دونوں میں اصلاً کوئی بیر نہ تھا۔ ایک زینے سے بڑا دوسرا زینہ آیا (استاد نوحؔ)۔ اس صورت حال نے متقدمین کی شاعری میں تجربے اور طرزِ احساس کی جو وسعت پیدا کی ہے اس کے سمٹاؤ کی روداد تو واقعتہً ہماری نام نہاد جدید قومی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ شروع ہوتی ہے، یعنی کہ ہندوستان پر برطانوی تسلط کے قیام کے ساتھ۔

میں اپنے اجتماعی آشوب اور اپنے تمام قومی مسئلوں یا دکھ درد کے اسباب کی تلاش میں خواہ مخواہ کولونیل تہذیب وتاریخ کو ذمے دار ٹھہرانے کا عادی نہیں ہوں، لیکن ادب اور آرٹ کے معاملات کی حدوں کا مجھے، بہر حال احساس ہے۔ لہٰذا عشق اور شاعری یا زندگی کے مسئلے کو آگے بڑھانے سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ ان تینوں کا مفہوم ہمیشہ اپنی مخصوص معاشرت اور روایت کا تابع ہوتا ہے۔ ہم مشرق کی عشقیہ شاعری کو مشرقی آثار، عقاید اور اقدار کے حوالے سے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ حقیقت کے جس تصور کو مغربی تہذیب اور طریقِ زندگی کے پس منظر میں رونما ہونے کا موقعہ ملا اس کا اطلاق، تمام وکمال، ہم اپنی زندگی اور معاشرت پر نہیں کر سکتے ـــــ عربی، فارسی، سنسکرت، اردو، ہندی میں عشقیہ شاعری کی روایات کا تجزیہ، انھیں پسِ منظر مہیا کرنے والی اجتماعی قدروں اور معیاروں میں پیوست شرائط کے مطابق ہی کیا جانا چاہیے۔

عسکری صاحب نے اپنے ایک مضمون (عشق، ادب اور معاشرہ۔ جنوری فروری ۱۹۵۲ء) میں یہ واقعہ نقل کیا ہے کہ:

''ایک صحبت میں، ایک عالمِ دین نے نصیحت فرمائی کہ اب ہمیں میرؔ اور

غالب کو پڑھنا چھوڑ دینا چاہیے کیونکہ یہ ہمارے زوال کی نشانیاں ہیں،
اب ہمیں عشق کرنا نہیں بلکہ لڑنا سیکھنا چاہیے ___ یہ سن کر ایک صاحب
نے یاد دلایا کہ اقبالؔ نے یہ بھی کہا ہے کہ:

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

دوسرے صاحب نے تصریح کی کہ اقبالؔ نے صرف کبھی کبھی کی اجازت
دی ہے، یہ نہیں کہا کہ دل کو ہمیشہ کھلا چھوڑے رکھو!''

معلوم نہیں یہ بیانِ واقعہ ہے یا محض من گڑھت۔ مگر ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ مغربی تعلیم نے جس طرح کے تصورات کو ہمارے معاشرے میں رواج دیا ہے اس کی کچھ پرچھائیں اردو غزل کے انگریزی خواں نقادوں پر بھی پڑی ضرور ہے۔ اردو غزل کو ''نیم وحشی صنفِ سخن'' کا نام دینا، اسی طرزِ احساس کا شاخسانہ ہے۔ اور انیسویں صدی میں ملک گیر پیانے پر نشو و نما پانے والی تعقل پرستی یا Rationalism کا اس دور میں جنم لینے والے اصلاحی رجحانات سے جاملنا صرف بر بنائے اتفاق نہیں ہے۔ تخلیقی کلچر کا سب سے بڑا المیہ عقلیت، افادیت اور مقصدیت کے میلانات کے سامنے سپر ڈال دینا ہے۔ ظاہر ہے کہ مولانا حالیؔ نے جب یہ کہا تھا کہ:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

یا مولانا محمد حسین آزادؔ کا اپنے ''مجموعۂ نظم آزاد'' کے سرنامے کے طور پر یہ اعلان کہ ''یہ مجموعہ حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے'' کسی قوم کی تخلیقی زندگی کے سیاق میں ایک اندوہ ناک محرومی اور بے توفیقی کے سوا کچھ اور نہیں۔ سلیم احمد ('نئی نظم اور پورا آدمی' میں) فیضؔ کے اس مصرعے ''اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے'' کے بہ ظاہر بے ضرر سے ''مگر'' پر کانپ اٹھے تھے کہ یہاں یہ لفظ ایک شاعر کے احساس کی سفاکی کا ترجمان بن گیا ہے۔ لیکن یہ المیہ تو ہماری اجتماعی تاریخ میں نشاۃ ثانیہ کے مغربی تصور کی بالادستی کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا۔ ادیب اور شاعر تو خیر یوں بھی تاریخ کے

مضافات یا کونے کھدرے میں زندگی گزارنے والی مخلوق ہیں، لیکن ہمارے معلمین اخلاق اور سماجی مفکروں کی اکثریت بھی یا تو اس فریب میں مبتلا ہو گئی تھی کہ ہماری معاشرتی تعمیر کا کام اب انگریز بہادر نے سنبھال لیا ہے، یا پھر خود اپنے کو قصوروار سمجھنے اور خود اپنے ماضی سے شرمندہ ہونے لگی تھی۔ جائے عبرت یہ ہے کہ اپنا احتساب کرنے والوں کی اس صف میں ہمارے کچھ شاعر ادیب بھی شامل تھے جو مانوس ادبی علائم کی بھی عجیب و غریب تعبیریں کر رہے تھے۔ ان نیک اندیشوں میں مولانا حالیؔ سے لے کر عندلیب شادانی تک طرح طرح کے لوگ شامل تھے۔

فراقؔ صاحب نے اس زاویۂ نظر پر بالواسطہ طریقے سے یوں روشنی ڈالی ہے کہ:

عشقیہ شاعری کی داستان محض عارض و کاکل، قرب و دوری، جور و کرم، وصل و ہجر، ذکرِ غم یا ذکرِ محبوب تک محدود رہے یہ ضروری نہیں۔ بلکہ پُر عظمت عشقیہ شاعری حسن و عشق کی واردات کو زندگی کے اور مسائل و مناظر PERSPECTIVE یا نسبتوں کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ داخلیت و خارجیت، نفسیت و واقعیت، ارتکاز و تنوع کالیداس، شیکسپیر، گیٹے، ڈانٹے کی آفاقی اور پرعظمت و مکمل عشقیہ شاعری میں یکساں موجود ہیں۔ جب قومی زندگی میں ترقی و تعمیر کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں تو ان کی جگمگاہٹ عشقیہ شاعری میں بھی مرکوز و محدود سوز و گداز سے گزر کر بزم کائنات میں چراغاں کر دیتی ہے۔ اس وقت عشقیہ شاعری کے ہاتھوں میں گریبانِ ہستی آجاتا ہے۔ بلند عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہوتی۔

(___ اردو کی عشقیہ شاعری۔ ۱۹۶۶ء۔ ص ۱۴/۱۳)

نثر میں یہ تاثراتی انداز ناقابلِ قبول ہو تو دو شعر سنتے چلیے۔ پہلا فراق صاحب ہی کا ہے ۔

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے
کہ یہ بلا بھی ترے عاشقوں کے سر آئی

اور دوسرا شعر ایک نئے شاعر، (اطہر نفیس) کا ہے۔

عشق کرنا جو سیکھا تو دنیا برتنے کا فن آ گیا
کاروبارِ جنوں آ گیا ہے تو کارِ جہاں آئے ہیں

اس بحث کو یہاں اشعار میں گم کر دینا مناسب نہ ہوگا۔ اس لیے اب میں اسی سے متعلق ایک اور نکتے کی طرف آتا ہوں۔ فراق صاحب نے اپنی کتاب میں (ص ۳۳ پر) نطشے کا ایک قول نقل کیا ہے کہ ''انتشار ہی سے ایک ناچتا ہوا سیارہ پیدا ہوتا ہے۔ ڈرپوک اخلاق اس انتشار کی تاب نہیں لاسکتا۔ محبت بغاوت کی وہ آندھی ہے، انقلاب کا وہ طوفان ہے، بربادی کے زلزلے کی وہ گڑگڑاہٹ ہے جو رسم و رواج توڑ کر ایک بہتر آئین زندگی، ایک زندہ ترین، پائندہ ترین سکون کی طرف اشارہ کرتا ہے۔'' یاد کیجیے میرؔ صاحب کا وہ شعر ۔

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

جس کی گونج سے فارسی اور اردو کی متصوفانہ شاعری بھری پڑی ہے اور ہمارے شاعروں نے مضامین کی نت نئی جہتیں نکالی ہیں۔ مغربی اثرات کے غلبے سے پہلے، ہماری اجتماعی زندگی میں عشق اور عشقیہ تجربے کو صرف ایک جبلی صداقت کو طور پر نہیں بلکہ انسانی ہستی کے شعور تک رسائی کے ایک وسیلے کی حیثیت حاصل تھی۔ محمد حسن عسکری کا خیال ہے کہ ''معاشرے میں انسان کی پہلی ضرورت اخلاق نہیں ہے، بلکہ زندگی کا شعور ہے اور عشق زندگی اور کائنات کے خوبصورت اور بدصورت، ہر پہلو، نیکی اور بدی کی ہر قدر کا شعور حاصل کرنے کا وسیلہ کیونکر بنتا ہے، بڑی شاعری اور بڑا ادب اسی رمز سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ گہرے اور بے لوث عشقیہ تجربے میں ایک طرح کی فطری سادگی، ایک خلقی معصومیت ہوتی ہے۔ اسی لیے شعر و ادب کے ذریعے جن عاشقوں سے ہمارا تعارف ہوا، مثلاً مجنوں، قیس، فرہاد، وامق، رومیو، اور خود ہمارے شاعروں میں میراجی جیسے لوگ، یہ ہمیں ندیدے، بوالہوس اور نرے عاشق ہی نظر نہیں آتے، عشقیہ تجربہ ان کے لیے کائنات اور انسانی وجود سے وابستہ بہت سے اسرار کی آگہی کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ اس تجربے کے حصار

میں آتے ہی ہر شے، ہر مظہر کی کثافت دور ہو جاتی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ گرد و پیش کی تمام چیزیں، ساری معلوم اور نامعلوم دنیائیں سمٹ سمٹا کر ایک سیدھے سچے تجربے میں محصور ہوئی جا رہی ہیں۔ اپنے اسی مضمون (عشق، ادب اور معاشرہ) میں، جس کا حوالہ اوپر آچکا ہے، عسکری صاحب نے 'ذکر میر' میں میرؔ صاحب کے والد اور میرؔ صاحب کے مابین ایک مکالمے کے حوالے سے لکھا تھا کہ میرؔ صاحب کے والد کہنا یہ چاہتے تھے کہ اپنے عام انسانی تعلقات میں عشق کی سی شدت اور گہرائی پیدا کی جائے اور اس تجربے کو اتنی وسعت دی جائے کہ اس میں سارے عالم کی سمائی ممکن ہو سکے۔''جس نظامِ اقدار میں عشق ہمہ گیر بن کر سارے انسانی تعلقات پر حاوی ہونے کے بجائے کبھی کبھی کی چیز رہ جائے، اس سماج میں لوگ مجاہد نہیں بنیں گے، بلکہ یہ کوشش کریں گے کہ کبھی کبھی کی بات روز ہی ہوتی رہے۔اس قسم کی اخلاقیات اور فلسفے سے قلب میں اطمینان نہیں پیدا ہوتے بلکہ بے صبری اور ندیدا پن بڑھتا ہے۔عشق کو باقی نظامِ زندگی سے باہر چھوڑ دینے کا نتیجہ صرف یہی ہو سکتا ہے کہ اجتماعی اور اخلاقی رشتے کمزور پڑ جائیں۔'' بڑے شاعروں کے یہاں، اور اس معاملے میں مشرق اور مغرب کی تفریق بے معنی ہے، عشقیہ تجربے کی ہمہ گیری ایک فرد سے آگے بڑھ کر اجتماعی رشتوں کو بھی اس طرح گرفت میں لیتی ہے کہ شخصی اور غیر شخصی جذبے ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔عشق ''ذاتی آسودگی کے وسیلے سے آگے بڑھ کر انسانی سماج کی جڑوں میں پیوست ہو جاتا ہے۔'' یہاں تک کہ عاشق اور رقیب کی تفریق بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔فیضؔ کی نظم ''رقیب سے'' (پہلی اشاعت، ہمایوں، فروری ۱۹۳۸ء) پر اظہار خیال کرتے ہوئے فراقؔ صاحب نے ''اردو کی عشقیہ شاعری'' میں لکھا تھا کہ:

> ''اردو کی عشقیہ شاعری میں اب تک اتنی پاکیزہ، اتنی چٹیلی اور اتنی دور رس اور مفکرانہ نظم وجود میں نہیں آئی۔نظم نہیں ہے بلکہ جنت اور دوزخ کی وحدت کا راگ ہے۔شیکسپیر، گوئٹے، کالی داس اور سعدی بھی اس سے زیادہ رقیب سے کیا کہتے؟ رقیب کا موضوع اردو شاعری میں بہت بدنام موضوع ہے لیکن فیضؔ نے اسے بے پناہ طور پر موثر چٹیلا اور پاکیزہ بنا دیا۔'' (ص۶۴/۶۳)

صاف بات یہ ہے کہ عاشق اور عاشق میں، عشق اور عشق میں فرق ہوتا ہے۔ دنیا بھر کی عشقیہ شاعری میں اس ایک تجربے کے واسطے سے جو تنوع پیدا ہوا ہے، اس کا جائزہ لیا جائے تو زندگی کی ہر حقیقت، انسانی دل و دماغ پر وارد ہونے والا ہر تجربہ، انسانی کائنات کا ہر مظہر ایک دائرے میں سمٹ آئے گا۔ میرا جی کی کتاب ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کا تعارف کراتے ہوئے مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا تھا:

''ہندو دیو مالا، فلسفہ ویدانت اور بھگتی کے شعری ادب میں اس کے لیے ایک خاص دل کشی پنہاں تھی اور اسی دل کشی نے آگے چل کر اس کی تخلیقات ادبی پر، عام اس سے کہ وہ نثر میں ہوں یا نظم میں، ایک شدید اور واضح اثر کیا، اگر اسے ایک لعبتِ بنگال سے حادثۂ عشق پیش نہ آتا، اگر اس کی ابتدائی زندگی دوارکا کے سحر آفریں قرب میں نہ گزرتی، اور اگر وہ مدرسے کی تعلیم سے قبل از وقت قطع تعلق نہ کر لیتا، تو کون جانتا ہے کہ اس کا رجحانِ مطالعہ کون سا راستہ اختیار کرتا۔ ممکن ہے وہ سعدیؔ، حافظؔ و عرفیؔ و رومیؔ اور جامیؔ و خسروؔ کے فیضان سے راہِ تصوف کا مالک بن جاتا... انگریزی کے توسط سے اس نے دنیا کی قریب قریب ہر زبان کی شاعری کا مطالعہ کیا اور اسی مطالعے کی گہرائیوں میں وہ اپنے زخمِ دل کا اندمال تلاش کرتا رہا۔ دنیا کی تین بڑی طاقتوں یعنی مذہب، حب وطن اور عشق میں سے آخری طاقت اس کی پشت پر تھی ___ اور اسی کے بل پر اس نے اس خلا کو پر کرنے کی سر توڑ کوشش کی جو اس کی ذہنی زندگی میں پیدا ہو گیا تھا۔''

(مشرق و مغرب کے نغمے، اشاعت ۱۹۹۹ء ص ۱۴)

میرا جیؔ ایک محدود وژن لیکن غیر معمولی طور پر گہری اور زرخیز تخلیقی بصیرت رکھنے والے انسان تھے۔ اگر ان کے شعورِ زیست میں بھی اتنی ہی وسعت ہوتی جتنی ان کے ادراک میں تھی اور ان کی زندگی پیچیدہ شخصی حالات اور ملال کا شکار نہ ہوئی ہوتی تو اردو کی عشقیہ شاعری کو ایک کاروباری

اور احساس زودوزیاں کے دور میں شاید اپنا ایک بے مثال مفسّر مل گیا ہوتا۔ عشقیہ تجربے کی شدت اور گہرائی کا موازنہ اگر دوسرے انسانی تجربوں سے کیا جا سکتا ہے تو وہ موت اور مذہب سے مربوط تجربے ہیں۔ میرا جی کے باطن میں ویسی ہی آگ روشن تھی۔ ان کے ساتھ سانحہ یہ ہوا کہ اس آگ میں ان کی روح سے زیادہ جسم راکھ ہوا۔ وہ اپنے آپ کو سنبھالنے سے پہلے ہی یہ دنیا چھوڑ گئے۔ جس مہیب تجربے نے انھیں اپنی گرفت میں لیا تھا اس کے تناسب سے ان کی شخصیت چھوٹی تھی۔ بڑے عشقیہ تجربے کے حساب سے ہستی کی عظمت کا احساس ہمیں اردو شاعری کے پس منظر میں سب سے زیادہ میرؔ اور غالبؔ کی شخصیتوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ فراقؔ کے ایک بیان کا حوالہ اس مضمون کے شروع میں آچکا ہے۔ من آنم (محمد طفیل کے نام خطوط) میں ایک اور جگہ فراقؔ صاحب نے اسی نکتے کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے کہ:

> ''عشق صرف دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ دل سے زیادہ دماغ کا معاملہ ہے۔ چھوٹے دماغ کا آدمی بڑے سے بڑا عاشق ہو کر بھی کورا یا نرا عاشق ہوتا ہے، بڑا عاشق نہیں ہوتا، ایسا آدمی اگر معشوق پر مٹ مٹ جائے، اپنے شدتِ خلوص سے وہ اپنے جسم کو چھلنی بھی کر ڈالے یا جنگلوں میں نکل جائے، یا معشوق کی خدمت کے لیے اپنی زندگی قربان کر دے، پاگل بھی ہو جائے، خودکشی بھی کر ڈالے یا جو کچھ کرے، بلند دل و دماغ والے عاشقوں کی برابری نہیں کر سکتا... ایک تربیت یافتہ ناکام عاشق دیوتا معلوم ہوتا ہے____''
>
> (خط مورخہ ۵ راگست ۱۹۵۳ء)

بے شک، ہماری عشقیہ شاعری کا بیشتر حصہ حقیقی تجربے کے بجائے عشق کے ایک تخیلی تصور (Idealised conception) کا پابند رہا ہے۔ آج سے کوئی ستر برس پہلے (۱۹۳۶ء میں) جوشؔ ملیح آبادی کے رسالے 'کلیم' (دہلی) میں نقاد کے فرضی نام سے اردو غزل کے موضوع پر شایع ہونے والے ایک مضمون کے جواب میں فراقؔ نے ایک تفصیلی مضمون لکھا تھا۔ یہ مضمون

''اردو غزل گوئی'' کے عنوان کے ساتھ کتابی شکل میں بھی چھپا تھا۔ (ادارۂ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۵ء)۔غزل کی صنف پر بعض اعتراضات کے جواب میں فراقؔ صاحب نے لکھا تھا کہ ''ان کے دور تک آتے آتے، حسن و عشق کا روایتی قصہ یکسر تبدیل ہو چکا ہے اور اب غزل کی شاعری پنچائتی قسم کی چیز نہیں رہی'' لہذا عشقیہ واردات کے بیان کی نوعیت بھی اب رسمی اور روایتی نہیں ہے۔ جس طرح شیکسپیر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی دنیا ایک ایسا جنگل ہے جس کا کوئی قانون ہی نہیں ہے، اسی طرح غزل کی صنف میں عشقیہ واردات اور تجربے کا بیان کسی قطعی اصول اور بندھے ٹکے ضابطے کا پابند نہیں ہے۔ غزل کی شاعری روز بروز زیادہ سے زیادہ شخصی اور انفرادی ہوتی جارہی ہے۔ میرؔ اور غالبؔ کی طرح فانیؔ، فراقؔ، یگانہؔ، اصغرؔ کی غزل میں بھی عشقیہ جذبوں اور تجربوں کی ایک شخصی اور وجودی سطح دیکھی جا سکتی ہے۔ میرؔ سے لے کر فراقؔ، بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے عہد میں ناصرؔ کاظمی اور احمد مشتاقؔ تک عشقیہ شاعری کے جو رنگ غزلوں میں پھیلے ہوئے ہیں، انھیں اگر کسی ایک عنوان کے تحت یکجا کیا جا سکتا ہے تو وہ ہے وجودی تجربے کا۔ ان سب کی پہچان ان کی شاعری کے غالب عنصر یعنی عشقیہ واردات کے واسطے سے قائم ہوتی ہے۔ لیکن میرؔ، غالبؔ، فراقؔ، ناصرؔ کاظمی، احمد مشتاقؔ میں سے کسی ایک کے عشقیہ اشعار میں بھی، موضوع یا اس کے مناسبات کی یکسانیت کے باوجود، ایک ہی تجربے کی تکرار نہیں ملتی۔ میرؔ نے کہا تھا:

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

اور فراقؔ کا شعر ہے:

نرغے میں آگیا عشق اعظم
ٹوٹ پڑے دنیا کے کمینے

گویا کہ اس بت ہزار شیوہ کے ناز و انداز اور آہنگ ایک ساتھ بہت سے ہیں، اور ہر طرف سے طرح طرح کے دشمنوں کے نرغے میں آنے کے بعد بھی، ہر لحظہ اس عظیم و جلیل فاتح

کے رنگ روپ بدلتے رہتے ہیں۔ کانٹ کا قول ہے کہ کائنات کے غیر مرتب، غیر مربوط اور منتشر اجزا میں ترتیب و تنظیم اور وحدت کا تاثر انسانی تعقل کا پیدا کردہ ہے۔ جس طرح غیر متعلق عناصر اور اجزا کی یکجائی سے کائنات کی تخلیق ہوئی ہے، اسی طرح مختلف النوع احساسات اور جہات کے واسطے سے عشقیہ تجربہ صورت پذیر ہوتا ہے۔ موت کی طرح محبت کے انداز اور ادائیں بھی ان گنت ہیں، ہر فرد کے لیے سب سے الگ اور مختلف اور ہر ایک کی اپنی روح، اپنے منفرد وجدان سے مشروط اور منسلک

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا
اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اٹھے
فراق

'من آنم' کے ایک خط (بنام محمد طفیل، مورخہ یکم مارچ ۱۹۵۳ء) میں فراق صاحب نے عشقیہ تجربے کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنے آپ سے یہ سوال پوچھا تھا کہ:

> ''اس خلاقی کا راز کیا ہے؟ چند محدود تجربے اور یادیں ہزاروں نئے روپ کیسے دھار لیتی ہیں، یہ ذرا پیچیدہ سوال ہے۔ شاید بات یہ ہے کہ داخلی کیفیات یا کوئی داخلی کیفیت، گننے کی چیز نہیں ہے۔ جسے ہم ایک جذبہ کہتے ہیں، جب وقوف یا ادراک اسے چھوتا ہے، یعنی جب جذبہ علم بنتا ہے تو اس کے بے شمار پہلو نظر آنے لگتے ہیں۔ اس طرح وحدت سے کثرت پیدا ہوتی ہے، ہر حقیقت ایک ہوتی ہوئی بھی کئی حقیقتیں بن جاتی ہے۔''
>
> (ص ۳۴)

یعنی کہ سارا قصہ وہی ہے ''کثرت تعبیر'' کا یا حقیقت کی مختلف myths کا (یہاں متھ کی جگہ ''خرافات'' کے استعمال سے میں نے قصداً گریز کیا ہے)۔ ایسا نہ ہوتا تو مذہبی تجربے یا موت کے تجربے کی طرح عشقیہ تجربہ بھی ہمارے لیے اب تک ایک بھید نہ رہ جاتا۔ کوئی تو بات ہے کہ دنیا بھر کی شاعری میں انسانی تجربے کی یہ تینوں جہتیں، صدیوں اور زمانوں کی تکرار کے باوجود ہمارے

لیے اب تک تازہ ہیں۔ انیسویں صدی کے اصلاحی دور میں اور ترقی پسند میلانات کی ادعائی تعبیر کے دور میں جن جذبوں اور تجربوں کو محدود، یک رنگ اور فرسودہ سمجھا گیا، وہ ہر قسم کی نظریاتی ضرب کو بالآخر سہار گئے اور شاعروں، ادیبوں، فن کاروں کے لیے ان کی طلب میں کمی نہیں آئی۔ محبت کرنے والے جیل کی سلاخوں کے پیچھے بھی محبت کے گیت گاتے رہے۔ جدید دنیا نے جو رنگ ڈھنگ اختیار کر لیے تھے انھیں دیکھتے ہوئے زندہ رہنے کی بنیادی ترنگ کو بچائے رکھنا آسان نہیں تھا، چہ جائے کہ کسی شخص کے لیے محبت کا جذبہ۔ یہ دنیا بڑے مقاصد اور مسئلوں کے بوجھ سے نڈھال تھی۔ چنانچہ ایک طرح کی بے مزہ، خشک اور ویرانی یا افسردگی کا احساس پیدا کرنے والی تخلیقیت نئے زمانے کے آرٹ اور ادب کا روزمرہ بن گئی۔ آپ دنیا سے کٹ کر اپنے گھر کا دروازہ بند کر لیں، جب بھی اس پر سے دنیا کا دباؤ تو ختم نہیں ہوتا۔ تشدد اور ابتری کی تاک جھانک کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور انسانی روح بالعموم ایسی کسی فصیل کی تعمیر سے قاصر دکھائی دیتی ہے جو اس کے اکیلے پن کا تحفظ کر سکے، اس کے دھیان کو بھنگ نہ کرے، اسے اس کے حال پر چھوڑ دے۔ ایسے پریشاں ساماں دور میں یہ خیال کہ اب شعر کہنا یا کہانی لکھنا ایک طرح کی اخلاقی یا سیاسی سرگرمی ہے، سارتر کی ٹھوس دلیل اور وکالت کے باوجود، سب کے لیے تو قابل قبول نہیں ہو سکا۔ جس طرح مذہبی تجربے کے سحر میں کمی نہیں آئی اور موت کے شدید ترین وجودی تجربے کی آنچ برقرار رہی، اسی طرح عشقیہ تجربے کی کشش اور اس تجربے کے مناسبات بھی شعر کا موضوع بنتے رہے۔ لہٰذا موت کے تجربے اور مذہبی تجربے کی رسمی تعبیر سے آگے بڑھ کر، عشقیہ تجربے اور عشقیہ شاعری کو بھی انسانی روح کے ایک ناقابلِ تسخیر تماشے کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ بے شک ہماری زمین وزماں کے گرد، تاحدِ نگاہ، ایک آتشیں سلسلہ پھیلا ہوا ہے، آج سے نہیں بلکہ صدیوں سے، اس فرق کے ساتھ سائنسی اور ٹکنولوجیکل تمدن کے آشوب نے اسے کچھ نئے نام دے دیے ہیں۔ تشدد اور تیز رفتاری کے ماحول میں طبیعت کے اس اضطراب آسا ٹھہراؤ کو قائم رکھنا جس کے بغیر روح کے بیج سے محبت کا انکھوا نہیں پھوٹتا، بہت مشکل اور صبر آزما کام ہے لیکن معجزے اب چاہے آسمان سے نہ اترتے ہوں، مگر انسان کی روحانی یا باطنی توانائی کے اور چھور کا حساب کون لگا سکا ہے۔ چنانچہ دعوے کے ساتھ کون کہہ سکتا ہے کہ تخلیقی اظہار کی وہ تثلیث جسے

ہم مذہبی تجربے یا موت کے تجربے اور محبت کے تجربے کا نام دیتے آئے ہیں اس کاروباری معاشرے میں اب زیادہ دن چلنے والی نہیں ہے۔ کیا واقعی اس زمین پر کبھی ایسی واردات گذرے گی کہ گلاب کی ٹہنی پر کسی نئی کونپل کا پھوٹنا سرے سے بند ہو جائے! بہ قول اقبال:

تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی!

(۳/نومبر ۲۰۰۵ء)

ہم عصر اُردو افسانہ، دن کے اُجالے میں

مجھے یاد نہیں آتا کہ میں نے پچھلے تیس پینتیس برسوں کے دوران دن کے اجالے میں کہانیوں کی کوئی کتاب پڑھی ہو۔ دن کے وقت کہانی کا سرا بار بار ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ اور جب سے ہمارے احساسات کے گرد انفرمیشن گار بیج کے ڈھیر جمع ہونے لگے ہیں، اور اخباروں کی اشاعت اور ان کے غلبے میں بے تحاشا اضافہ ہوا ہے، کہانی اور بھی پیچھے چلی گئی ہے۔ نئی کہانی سے ہماری آدھی ادھوری ملاقات ہوتی بھی تو رات کی خاموشی میں ___ اس خیال کی کلبلاہٹ کے ساتھ ہی ایک جدید افسانہ نگار (منشایاد) کی کتاب 'شہر فسانہ' کے ابتدائیے (اشاعت ۲۰۰۳ء) پر نظر پڑی تو اس کے یہ لفظ آنکھوں میں ٹھہر گئے کہ:

> ''میری زیادہ تر کہانیاں رات ہی کی لکھی ہوئی ہیں۔ رات کا افسون چیزوں کو تھوڑا سا طلسمی بنا دیتا ہے۔ رات کا اپنا ایک جادو ہے۔ پرانے زمانے کے لوگ غلط نہیں کہتے تھے کہ دن کے وقت کہانی نہیں سنانی چاہیے، مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ اصل میں ہمارے زمانے کے ساتھ، جہاں طرح طرح کی جذباتی، نفسیاتی، تہذیبی الجھنیں لگی ہوئی ہیں، وہیں کہانی اور کہانی لکھنے والے کے لیے ایک بہت بڑا مسئلہ یہ پیدا ہوا ہے کہ ہمارا زمانہ شور بہت مچاتا ہے، متحرک بہت ہے، اس کی رونق میں تندی، تیزی اور ڈھٹائی بہت ہے، ہمارے حواس اور اعصاب پر یہ ساری باتیں بوجھ بہت ڈالتی ہیں۔ الاؤ کے گرد بیٹھ کر کہانی سننا سنانا یا ایک غیر مصروف دن کے دار الامان میں الف لیلہ، کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر اور جاتک کے محیر العقول واقعات سے دل بہلانا بے شک کل کی بات ٹھہری،

مگر آج کی اجتماعی زندگی کا جو تماشا سامنے ہے، اس میں کسی طلسم، کسی عجوبے، کسی انوکھی واردات کا سراغ ملنا آسان نہیں رہ گیا۔ اس کم عیار عہد کی جھولی میں جو کچھ بھی ہے، کمپیوٹر کی اصطلاح میں ایک ذرا سے چوہے کی مدد سے پل بھر میں سامنے آن موجود ہوتا ہے۔ یہ ارذل مخلوق اور اس کی اچھل کود ہمارے لیے کھل جا سم سم، کا جادوئی کلمہ بن گئی ہے۔ حد سے بڑھی ہوئی صراحت ادب اور تہذیب دونوں کی دشمن ہے۔

مدتوں پہلے کامیو نے ہمیں خبردار کیا تھا کہ ''ادیب کا فرض ہے کہ اپنے عہد کے مصائب میں شامل رہے، لیکن (اسی کے ساتھ ساتھ) کہانی کے قالب کی تعمیر کے لیے (اس پر لازم آتا ہے کہ اپنے عہد کے) مصائب سے تھوڑا دور بھی رہے۔'' گو قوال کو حال آنے لگا تو بھلا گائے گا کیا؟ نرمل ورما کی کہانیوں کا احاطہ کرتے ہوئے، ان کے ایک مبصر نے لکھا تھا: ''ان کے بیانیے کا بیج ان کے حافظے سے پھوٹتا ہے۔ ماضی ان کے لیے کبھی ماضی نہیں رہ جاتا یہ حال کے گرد گھیرا ڈال دیتا ہے، اسے نوسٹلجیا یا اذیت سے بھر دیتا ہے، اسے گرما دیتا ہے یا پھر ایک برفیلے دھاکے سے اسے خوب ٹھنڈا کر دیتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں 'میں' سے مراد ہمیشہ نرمل کی اپنی ہستی ہوتی ہے، کوئی فرضی سایہ نہیں اور ماضی کی کھدائی کا عمل، حال کے دباؤ سے چھٹکارا پانے کے لیے، یہ عمل چاہے ایک پل کا ہو یا ایک دن کا یا ہو سکتا ہے کہ ہفتے بھر کا ہو ___ اس کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ وقت کی تباہ کاری سے کچھ تو بچا لیا جائے۔'' (شام لال: لفظ اور حافظہ INDIAN REALITIES, IN BITS AND PIECES ص ۴۶۸)

کہانی لکھنا بے شک، ایک تہذیبی سرگرمی کا حصہ ہے، لیکن یہ سرگرمی، بہر حال، انفرادی سطح پر رونما ہوتی ہے۔ ایسے لکھنے والے بھی، جو سارتر کے اس مفروضے پر ایمان لاتے ہیں کہ ادب کی تخلیق بجائے خود ایک اخلاقی اور سیاسی عمل کے مترادف ہوتی ہے، اس عمل کو اگر کسی بامعنی وجودی سطح پر انجام نہ دے سکیں تو کہانی لکھنے کا کچھ مطلب نہیں رہ جاتا۔ چنانچہ اپنے چاروں طرف بکھری ہوئی سچائیوں اور روزمرہ واقعات سے کہانی کی کشید نتیجہ خیز بھی اسی وقت ہوتی ہے

جب لکھنے والا اپنے زمان و مکان پر اپنی ضرورت اور منشا کے مطابق وقت کے، ایک انفرادی نظام کا نفاذ کر سکے۔ ایک ایسا نظام جس میں ماضی صرف ماضی نہ ہو اور حال صرف حال نہ ہو۔ وہ دن کے اجالے میں جاگتی آنکھوں سے خواب دیکھ سکے، ہجوم میں اپنی تنہائی کا تحفظ کر سکے اور کہانی لکھتے ہوئے اپنے بند دروازے کو دنیا کے (بے جا) دباؤ سے بچائے رکھنے کا ہنر جانتا ہو۔ اس جد و جہد کے دوران اپنے بچاؤ کے بہانے اور تحفظ کے وسیلے اسے اپنی انفرادی بصیرت اور اپنے تخلیقی شعور (جس میں اولیت زبان و بیان کے آداب کو حاصل ہے) کی مدد سے میسر آتے ہیں۔ کہانی اپنے آپ کو انہی وسائل کے واسطے سے لکھنے والے پر منکشف کرتی ہے۔ کسی پائدار اور بامعنی تخلیقی تجربے کی دریافت کے لیے، ظاہر ہے کہ صرف دن کے اجالے میں چیزوں کو دیکھ لینا اور زندگی کے دروازوں کو کھٹکھٹاتے رہنا کافی نہیں ہے۔ کہانی کی اپنی کھڑکی بھی تو کھلنی چاہیے۔ یہ کھڑکی بالعموم تخلیقی تنہائی کے لمحوں میں کھلتی ہے۔

عرصہ ہوا بھاگل پور میں فسادات کے دوران ایک نئے شاعر نے حیران کن عجلت کے ساتھ کہی جانے والی اپنی نظموں کا مجموعہ مجھے اس اطلاع کے ساتھ بھیجا کہ ''اس وقت، جب شہر جل رہا تھا اور ہر طرف چیخیں سنائی دیتی تھیں، میں اکیلا بیٹھا یہ نظمیں لکھ رہا تھا۔'' میرے لیے یہ ایک انوکھی اور نہایت شرم ناک واردات تھی۔ ظاہر ہے کہ زندگی کی طرف اس طرح کے احمقانہ رویے کا کوئی جواز نہیں، چاہے اس کے نتیجے میں کتنی ہی کہانیاں اور نظمیں وجود میں آجائیں۔ نجیب محفوظ کا کہنا ہے کہ ''صرف ہنگامے ختم ہونے کے بعد ہی لکھنا ممکن ہو سکتا ہے۔'' آشوب ذاتی ہو یا اجتماعی، اس سے دوری اختیار کیے بغیر اسے تخلیقی واردات میں منتقل کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ ہمارے ایک نئے افسانہ نگار (آصف فرخی) نے اپنے مضمون 'باتوں سے افسانے تک' (مشمولہ عالم ایجاد) میں امریکی افسانہ نگار رچرڈ فورڈ کا یہ اقتباس نقل کیا ہے:

> ''اس میں بحث کی گنجائش نہیں کہ افسانے لکھنا... بنی نوع انسان کی داستان میں ایک ضمنی سا اضافہ... ایسا کام ہے جو اکثر لوگ بہت اچھے طریقے سے نہیں کر سکتے۔ مجھے نہیں معلوم کیوں؟ شاید یہ جتنا نظر آتا ہے

اس سے زیادہ مشکل ہے، اور عمدہ کہانیاں چھوٹے معجزوں کی
طرح معلوم ہوتی ہیں۔''

آصف فرخی نے اس اقتباس پر یہ گرہ لگائی ہے کہ:

''اردو کے افسانہ نگار اتنے عرصے سے بنی نوع انسان کی داستان میں ضمنی
اور فروعی اضافے کرتے آئے ہیں کہ اب ہمیں پتہ چل گیا ہے، بشارتیں
ڈاکیے کی طرح دروازے پر دستک نہیں دیتیں اور معجزے خط کے لفافوں
میں بند ہو کر نہیں آتے۔ ان کے حصول کے لیے اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ اور
شاید افسانے کے سلسلے میں یہی ایک بات گرہ میں باندھ کر رکھنے والی
ہے۔''

کہانی لکھنے والے کے لیے سب سے بڑا اہتمام شاید یہی ہے کہ وہ گرد و پیش کی دنیا کے خیرہ کن اجالے میں ہمہ وقت آنکھیں کھلی رکھنے کے بجائے اپنی اس نجی، مبہم اور مرموز دنیا کی طرف مڑ مڑ کے دیکھتا رہے جو اس کے اندر آباد ہوتی ہے۔ معاملات اور اطلاعات کی یلغار لکھنے والے کی اپنی حسیت کو پنپنے نہیں دیتی۔ تاریخ کی طرح انسانی شعور کا بھی ایک اپنا کوڑے دان ہوتا ہے۔ کوئی بھی کہانی، چاہے جتنی دل چسپ ہو ہر طرح کے الم غلم کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ کئی لکھنے والوں کا بنیادی المیہ یہ ہے کہ وہ تھمنے، ٹھہرنے اور غیر ضروری تفصیلات سے نظریں بچانے کا سلیقہ نہیں رکھتے۔ سوانح، سفرنامہ، تاریخ، انسانی، سائنسی اور سماجی علوم سے ماخوذ مواد کو اندھا دھند طریقے سے کہانی میں کھپانے کی روش نے تخلیقی تجربے کے حدود کا احساس باقی نہیں رہنے دیا۔ اس کی وجہ سے ایک مہلک خرابی بہتوں کے یہاں یہ در آئی کہ انھوں نے اپنی معلوم کائنات سے آگے کسی اور کائنات کا خیال ہی چھوڑ دیا۔ کہانی مشاہدے اور تخیل کے باہمی عقد سے جنم لیتی ہے۔ آصف فرخی ہی کے لفظوں میں:

''پہلے سے موجود حقیقت یا واقعیت کا یک رخا، سپاٹ چربہ اتار لینا،
افسانہ ساز کی ایک اور بہت اہم قوت کی نفی کر دیتا ہے، اور وہ ہے قوت

متخیلہ۔اسی قوت کے سہارے وہ نہ صرف تجربے کی کمی کو پورا کر سکتا ہے
بلکہ ان مراحل سے گزر سکتا ہے جن سے وہ فی الواقع نہیں گزرا اور نادیدہ
بلکہ نا آفریدہ جہانوں کی سیر کر سکتا ہے۔اپنے اس عمل میں پڑھنے والے
کو بھی شریک کر سکتا ہے۔''

(تجربہ اور تخیل۔عالم: سجاد)

ہمارے عہد کے نئے لکھنے والوں میں یقیناً ایسے افراد کی کمی نہیں جو صرف کہانی لکھتے ہی نہیں، لکھنے کا شعور بھی رکھتے ہیں۔اپنی مجبوریوں کے علاوہ کہانی کی مجبوریاں بھی سمجھتے ہیں۔لیکن ایک بہت بڑی خرابی جو ہمارے عہد کے ادبی شعور میں مسلسل دخل اندازی کیے جارہی ہے اس عہد کے تنقیدی تصورات کی وساطت سے آئی ہے۔یہ خرابی عبارت ہے انسان اور اس کی کائنات کو چھوٹے بڑے حصوں اور دائروں میں بانٹ کر دیکھنے کی۔جدید کہانی، مابعد جدید کہانی، تانیثی کہانی، جادوئی حقیقت نگاری کی کہانی۔آخر اس ذہنی جمناسٹک کا مقصد کیا ہے۔پریم چند نے، منٹو، بیدیؔ، عصمتؔ، کرشن چندرؔ، غلام عباسؔ اور حیات اللہ انصاری نے زندگی کو، زمانے کو، دنیا کو ایک وحدت کے طور پر دیکھا۔ان پر کسی عنوان کی تختی لگانے کی ضرورت نہیں سمجھی۔قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، نیر مسعود، ضمیر الدین احمد، خالدہ حسین، انور سجاد، سریندر پرکاش، مین را، اسد محمد خاں، اکرام اللہ وغیرہ کی کہانیاں جانے بوجھے عام انسانوں کی کہانیاں ہیں۔کسی نے انھیں اپنی فطری سادہ لوحی کے باعث سیاہ وسفید روپ میں دیکھا، کسی کی نظر ان کے اندرونی اسرار اور پیچیدگیوں تک بھی گئی۔ان کے زاویوں کی طرح ان کے بیانیے بھی ان کے انفرادی تشخص سے مربوط تھے۔نظریاتی اور اصولی بحثیں ان کے لیے عام طور پر نا قابلِ اعتبار ہیں اور یہ تمام وکمال اپنی تخلیقی تلاش میں منہمک رہے۔سب سے بڑی بات یہ ہے کہ انھوں نے حیرت انگیز اور غیر معمولی واقعات سے زیادہ سروکار ہی عام انسانی صورت حال سے رکھا جس میں وہ خود بھی شامل تھے۔منشی پریم چند سے لے کر اسد محمد خاں اور نیر مسعود تک ان کی کہانی کے کرداروں پر نظر ڈالتے جائیے، کہیں کہیں حیرت اور بے یقینی کا احساس مشکل سے ہی پیدا ہوگا، ہر کہانی کے آئینے میں اپنی

یا اپنے جیبیوں کی یا اپنی دنیا کے اندوہ، ملال اور کلفتوں اور خوابوں کی پرچھائیں دکھائی دے گی۔ جوائس نے کسی موقعے پر کہا تھا کہ ''ادیب کو کبھی بھی انہونی باتوں اور غیر معمولی واقعات کے پھیر میں نہیں پڑنا چاہیے۔ یہ تو صحافیوں کا مشغلہ ہے۔ لیکن اگر سیدھی سادی، مانوس انسانی سچائی اور صورت حال کو تخلیقی قالب میں ڈھالنے اور منتقل کرنے کی صلاحیت ساتھ نہ دے تو پھر لکھنے والا فنی شعبدوں اور انسانی داؤں پیچ کے راستے پر لگ جاتا ہے۔ تجربہ پسندی کے بے محابا شوق نے ہماری کہانی کو پہلے بھی خراب کیا تھا۔ یہ روایت ابھی بھی جاری ہے اور خراب کہانیاں جی بھر کے لکھی جارہی ہیں۔ اس کے باوجود بار بار اس قسم کے دعوے کیے جاتے ہیں کہ کہانی بیانیہ کی طرف واپس آرہی ہے۔ یقیناً ایسا ہورہا ہے اور یہ ہوتا آیا ہے۔ بیانیہ سے کہانی کا رشتہ کبھی ٹوٹا ہی نہیں۔ بیانیہ کی ایک سطح وہ بھی ہے جو ہمیں والاس سارنگ، نرل ورما اور اودے پرکاش کے یہاں ملتی ہے۔ لیکن صرف اور صرف بیانیہ کسی کہانی کار کے کمال فن کی ضمانت تو دینے سے رہا۔ بیانیہ کے روپ، رنگ، اسالیب بے شمار ہیں، عام خلقت کی طرح۔ مگر جادو بیانی کسی کسی کے حصے میں آتی ہے۔ قاری یا سامع کے احساسات پر ہر بیانیہ اپنا خاص اثر ڈالتا ہے۔ یوں بھی پریم چند کا بیانیہ منٹو اور بیدی اور قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا بیانیہ، بہر حال نہیں ہے۔ حقیقتوں کی تسہیل کا مطلب یہ تو نہیں کہ ہم بیانیے اور بیانیے میں فرق کرنا چھوڑ دیں اور تسلسل کی لکیر میں انحراف کے نقش ونشان کی پہچان کھو بیٹھیں۔ پریم چند کی معنویت ہمارے عہد میں اس لیے برقرار ہے کہ ہمارے اجتماعی تجربوں کی زمین اور ہمارے معاشرتی ڈھانچے میں بدلاؤ کے باوجود رجعت اور قدامت کے آثار ابھی باقی ہیں۔ گزشتہ حکومت (NDA) نے پریم چند کی جگہ بھارتیہ جنتا پارٹی کی ایک بے ننگ ونام پرچارک کا ''ادبی شاہ کار'' اسی لیے شامل نصاب کرنا چاہا تھا کہ پریم چند کے معاشرتی رویے، ان کی وسیع اخلاقیات اور انسانی قدریں اسے اپنے آدرشوں کی تعمیر میں مزاحم محسوس ہوتے تھے۔ لیکن کہانی کے اسالیب کی روایت میں توسیع کے ساتھ پریم چند کے بیانیے کی حدیں بھی وسیع ہوئی ہیں۔ اسی لیے مجھے بعض اوقات کہانی میں دیسی پن یا NATIVISM کے تصور سے وابستہ معیاروں اور ترجیحات کے غیر متناسب عمل دخل سے بھی وحشت ہوتی ہے۔ آنچلک (आंचलिक) یا علاقائی اور

مقامی رنگ میں شرابور کہانی کا حسن برحق، مگر اسے فیشن نہیں بننا چاہیے۔ اس رویے کے باعث ایک تو اجتماعی زندگی کی وحدت پر ضرب پڑتی ہے، دوسرے کچھ ایسا گمان بھی گزرتا ہے کہ ہمارے بعض لکھنے والے اپنے ماضی میں لوٹ جانے کے درپے ہیں۔ ماضی کا احساس حال کے لیے توانائی کا ایک ذخیرہ بھی بن سکتا ہے، مگر ماضی میں واپسی تاریخ کے پہیے کو پیچھے موڑنے کے مترادف ہے۔ تاریخی واردات کا احاطہ بے شک کیا جائے اور ماضی کے قصے مزے لے لے کر جو چاہے دوہرائے، مگر ہر ذمے دار لکھنے والے کے شعور کا پہلا اور آخری زینہ اس کے حال کی حقیقت پر قائم ہونا چاہیے۔

یہ ایک طرح کی وجودی (EXISTENTIAL) مجبوری ہے، وجودی تقاضہ اور ضرورت بھی ہے۔ شعر ہو یا کہانی، لکھنے کا اولین مقصد یہی ہے کہ بات دوسروں تک پہنچنے کے ساتھ ساتھ خود ہمیں بھی اپنے آپ کو اور اپنی دنیا کو سمجھنے کا ایک نیا زاویہ فراہم کر سکے۔ کہانی لکھنا زندگی سے اپنے پیمانِ وفا کو مستحکم کرنا ہے۔ اور اس عہد و پیماں کے پیچیدہ قصے میں یہ رمز بھی شامل ہے کہ لکھنے والا گرد و پیش کی سچائیوں کو چپ چاپ قبول کرنے کے بجائے ایک حساس اور ذمے دار لکھنے والے کی طرح ان سے نبرد آزما بھی ہوتا رہے۔ جیسے جیسے ہماری دنیا میں جبر کی صورتیں بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہیں، مزاحمت کے اس فریضے کی ادائیگی کا تقاضہ بھی کہانی لکھنے والے سے شدید تر ہوتا جا رہا ہے۔ یہاں اپنی طرف سے کسی اضافے کے بغیر میں ایک معروف نئے افسانہ نگار (مشرف عالم ذوقی) کا حسبِ ذیل اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں:

> ''ایک تلخ سچائی یہ ہے کہ ۱۹۹۰ء کے بعد اردو میں نئی نسل کے آنے کی رفتار رک گئی ہے۔ فکشن کے نئے دستخط ادب میں ناپید ہیں۔ پرانے دستخط اور کم و بیش جنھیں آج بھی نوجوان قلم کار کہہ کر پیش کیا جا رہا ہے، ان میں سے زیادہ تر لوگ پچاس نہیں بلکہ ساٹھ سے زیادہ عمر گزار چکے ہیں۔ تادمِ تحریر میں خود بھی عمر کی بیالیس بہار(وں) اور بیالیس خزاؤں کا حساب لے چکا ہوں اور آپ جانیے کہ منٹو تو اس عمر میں اپنے شاہ کار چھوڑ کر رخصتی

کا پروانہ بھی لے کر آ گیا تھا۔ اردو ادب میں اس سے زیادہ تاریکی کا، اس سے قبل کبھی احساس نہیں ہوا تھا۔ یعنی بھیانک اندھیرا ہے۔ اجودھیا اور گجرات سے بھی بھیانک۔ کیونکہ آپ تسلیم کیجیے نہ کیجیے، میں ایک زبان، ایک تہذیب کو کسی پاشان، کسی موئن جداڑو میں گم ہوتا ہوا دیکھ رہا ہوں۔''

(مشرف عالم ذوقی: ۱۹۹۰ء کے بعد کا اردو فکشن، ہندوستان میں)
سہ ماہی 'آئندہ'، کراچی، شمارہ ۳۶/۳۵، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۴ء

'آئندہ' کراچی کے اسی شمارے میں پاکستان کے ایک نئے افسانہ نگار محمد حمید شاہد کا مضمون ''دہشت کے موسم میں کہانی کا چلن'' بھی شامل ہے۔ اس مضمون میں ۲۰۰۴ء کی نوبیل انعام یافتہ آسٹرین خاتون جیلینک (ELFIEDE JELINEK) کا ایک بیان بھی نقل کیا گیا ہے کہ:

''لکھتے وقت میری ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ میں کمزور کا ساتھ دوں۔ طاقت ور کی حمایت ادب کا منصب نہیں ہے۔''

گویا کہ نئی کہانی کے ساتھ ساتھ نئے لکھنے والے کا مسئلہ بھی گمبھیر ہے اور مزاحمت کی ایک ازلی اور ابدی قدر کے گرد چکر کارٹ رہا ہے۔ اس سوال پر تفصیل سے گفتگو کی جانی چاہیے۔ سر دست میں اپنی بات اسد محمد خاں کی کہانی 'نربدا' کے ابتدائیے پر ختم کرتا ہوں۔ ان کے الفاظ یوں ہیں:

''ابھی کوئی کہتا تھا کہ ساونت اور دلاور ختم ہوتے جا رہے ہیں۔ (ENDANGERED SPECIES) سے ہیں۔ یہ بھی سنا تھا کہ بالکل ختم ہو گئے، ڈوڈو پرندے کی طرح۔ اور کہیں ان کا ذکر ملتا ہے تو بس افسانوں کہانیوں میں۔ مارکیٹ اکونومی اور کنزیومرازم اور احتیاج اور ازلی خودغرضی اور خونی بواسیر اور ریموٹ کنٹرول نے انھیں بالآخر نمٹا دیا۔ اس لیے ان پر اصرار کرنا ANACRONISM (سہو زمانی) پر اصرار کرنا ہے۔''

(۱۹؍مارچ ۲۰۰۵ء)

خاموشی کی آواز

مجھے اصطلاحوں میں سوچنے کی عادت نہیں ہے۔اس لیے ہر ISM کی طرح FEMINISM کی اصطلاح بھی میرے ذہن کو ایک ساتھ کئی سمتوں میں لے جاتی ہے۔ اصطلاح کو تصور کے CAPSULE FORM کے طور پر قبول کرنے میں بھی مجھے تامل ہے اور میں خالدہ حسین کی کسی کہانی یا فہمیدہ ریاض اور کشور ناہید کی کسی نظم میں چھپے ہوئے تجربے تک رسائی کے لیے، اصطلاحوں کا سہارا نہیں لینا چاہتا۔ اصطلاحیں مدرّسانہ تنقید کا کھیل ہوتی ہیں۔ تخلیقی تجربے اور واردات کی دنیا میں ان کی حیثیت بہت مشکوک ہے۔ کبھی کبھی تو تخلیق کار انھیں بے توقیر بھی کر دیتا ہے۔

کچھ عرصہ پہلے مجھے فاطمہ حسن اور آصف فرخی کی ترتیب دی ہوئی ایک کتاب موصول ہوئی تھی ___ ''خاموشی کی آواز''۔ یہ آواز اونچی بہت ہے اور اس کے واسطے سے جو باتیں کہی گئی ہیں، ان میں، بالعموم خاصے شور شرابے اور گہرے داخلی ہیجان کا احساس ہوتا ہے۔ دو سو صفحوں کی اس کتاب میں فیمی نزم یا فیمینسٹ تجربے کی عکاسی اور نشاندہی کے لیے چھ سات لسانی مرکبات یا لفظوں سے مدد لی گئی ہے۔ تانیثیت، تانیثی ادب، نسائی ادب، نسائی تحریک، نسائی نقطۂ نظر وغیرہ وغیرہ۔ اس بحرِ خیال کے ایک اور شناور نے تانیثی جمالیات کی اصطلاح وضع کی ہے۔ غرض کہ حقیقت خرافات میں کچھ اسی طرح کھوئی گئی ہے جس طرح شاعرِ مشرق نے اپنی امت کو روایات میں گم ہوتے دیکھا تھا۔ میں نے یہاں خرافات کا لفظ MYTH کے معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس سے فیمینزم کی اصطلاح کے ساتھ کوئی چھیڑ مقصود نہیں ہے۔ ابھی میں اس اجلاس کے موضوع زیرِ بحث میں الجھا ہوا تھا کہ سالِ رواں کے Norwegian Critic's Award سے آراستہ کی جانے والی ایک خاتون ناول نگار کا یہ بیان نظر سے گزرا:

''میرے لیے یہ کہنا نیچرل نہیں ہے کہ میں ایک عورت لکھنے والی ہوں۔ میں تو اس سے زیادہ بہت کچھ بھی ہوں۔ عورت بے شک ہوں، مگر میں نے اپنے آپ سے پہلے کی چار FEMINIST نسلوں (کے تجربے) سے استفادہ بھی کیا ہے۔ بجائے خود مجھے کچھ زیادہ تو نہیں کرنا پڑا۔ میری ماں ایک فیمی نسٹ تھی۔ لیکن میں جس معاشرے میں رہتی ہوں، وہاں برابری کا ماحول ہے۔ میں نہیں سمجھتی کہ میں نے اپنے عورت ہونے کے باوجود لکھا ہے، بلکہ میں نے تو لکھا ہی اسی لیے کہ میں ایک عورت ہوں (اور ادیب ہوں)۔''

مزید یہ کہ:

''اپنے کیریئر کے سلسلے میں مجھے ایک مصروف زندگی گزارنی پڑ رہی ہے۔ سو کبھی کبھار تو میں سارا دن اپنے بچوں کو نہیں دیکھ پاتی۔ مجھے یہ احساس ہوا کہ میرے بچوں کا بچپن تو آج ہے اور پل بھر میں یہ دور رخصت ہو جائے گا۔ اگر میں اس سے لطف اٹھانا چاہتی ہوں تو مجھے اسی وقت کچھ کرنا ہوگا۔ ناروے (میرے وطن) میں بچوں کو بڑوں کے ساتھ وقت گزارنے کا موقعہ نہیں مل پاتا۔ اور اس طرح ان کا زندگی کا تجربہ ادھورا رہ جاتا ہے۔ اپنے ماضی کو جانے بغیر مستقبل (کے دائرے) میں داخل ہونا ناممکن ہے۔''

Merete Morken Anderson 'The Hindu',

Delhi. Feb. 21,2005

(اپنی کتاب Oceans of Time کے بارے میں گفتگو کے دوران)

میرا خیال ہے کہ فیمینزم کو ایک جمپنگ بورڈ کے طور پر استعمال کرنا یا رائج الوقت تھیوریز کی طرح فیمینزم کو سہارا بنا کر کہانی لکھنا، شعر کہنا ایک غیر تخلیقی رویہ ہے۔ یہ روشنی تو خود کہانی سے یا

شعر سے پھوٹنی چاہیے۔ ہمارے یہاں بارہویں صدی عیسوی کی اکما دیوی (Akkamadevi) (کنٹر) اور جنابائی (Janabai) یا مہدائی سا (Mahadaisa) (مراٹھی) کے دور سے لے کر آج تک یہی کچھ ہوتا آیا ہے۔ حضرت رابعہ بصری لل دید، میرابائی، اور ماضی کی دھند سے نکل کر اپنے آس پاس کی دنیا پر نظر ڈالی جائے تو مہاشویتا دیوی، سوزن سونٹیگ، ارندھتی رائے اور نونیتا دیب سین تک ہم اسی مظہر سے دوچار ہوتے ہیں۔ وندنا شیوا جنھوں نے ژاک دریدا کو شاید سب سے پہلے انگریزی میں ترجمہ کیا اور مہاشویتا دیوی کے عہد آفریں کارناموں اور تخلیقات کی تعبیر لکھی، اس بات پر زور دیتی ہیں کہ ہمیں اپنی ادبی روایت کو فرانسیسی یا امریکی فیمینزم کے چکر سے نکال کر خود اپنے راستوں پر چلانے کی ضرورت ہے۔ ابھی حال میں گنٹر گراس نے ہندوستان کے سفر میں ایک تقریر کے دوران کہا تھا کہ جارج بش عالمی ثقافت کی باگ ڈور اسی طرح ہاتھ میں لینا چاہتے ہیں جس طرح ڈرائیور اسٹیرنگ سنبھالتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کلچر موٹر کار سے مختلف شے ہے۔ لہٰذا ہمارے یہاں فیمینزم کے تصور کی شکل اور اس تصور کے مضمرات کی نوعیت بھی فیمینزم کے مغربی تصور کی ہو بہو نقل تو ہونے سے رہی۔ ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، تانیثیت (فیمینزم) ـــ ان سب کے مفاہیم کسی معقول سطح پر اسی وقت متعین کیے جا سکتے ہیں جب ہم اپنی تاریخ اور معاشرتی صورت حال کے سیاق سے انھیں الگ نہ ہونے دیں۔ ایک معروف ہندی شاعرہ (انامیکا) نے لکھا تھا کہ نیوٹونین قانون کے مطابق۔

> ''آدمی کا Spring-element اسے ایک حد کے بعد دبنے نہیں دیتا؛
> اور جتنی زور سے اسپرنگ دبتا ہے، اتنی زور سے اچھلتا بھی ہے۔
> مگر تانیثیت کو اچھل کود کے نرے ردعمل سے جوڑ کر دیکھنا بھی ایک گہری
> سیاسی سازش ہے جس سے ہم آج تک اوپر نہیں اٹھ سکے۔''

('ہنس'، جنوری فروری ۲۰۰۴ء)

پتہ نہیں اس اعتراض میں دم کتنا ہے۔ مگر زخ ش سے آج تک کی خواتین کے کلام پر نظر ڈالی جائے تو ایک سچائی سے ہم بار بار دوچار ہوتے ہیں۔ اردو کے فیمینسٹ (Feminist)

ادب کے ساتھ بنیادی گڑبڑ یہی ہوئی کہ اس کا حوالہ اجتماعی تاریخ اور عام اجتماعی صورت حال کو بنانے کے بجائے اکثر عورت کی Sexuality تک محدود کر دیا گیا۔ اور اس غلطی کا ارتکاب جس قدر مردوں کی طرف سے ہوا، اسی قدر خود عورتیں اس معاملے میں قصوروار دکھائی دیں۔ فہمیدہ ریاض، کشور ناہید اور سارہ شگفتہ پر سب سے زیادہ ٹھنڈے اعتراضات بالعموم ان کی ہم عصر شاعرات کی طرف سے وارد کیے گئے ہیں۔ یہاں ان کا دوہرایا جانا غیر ضروری ہے۔

ہندوستان کی مصور خواتین میں وسندھرا تیواری نے عورتوں کے نیوڈز پینٹ کیے اور ان کی نمائش کی تو مصوری کے مرد شائقین کی بھیڑ لگ گئی۔ نمتا گوکھلے کا ناول 'پارو' اور شوبھاڈے کے بیسٹ سیلرز (فکشن اور نان فکشن دونوں) غیر ادبی حلقوں میں اتنی توجہ کے ساتھ کیوں پڑھے گئے، اس کی وجہ جاننے کے لیے کسی طرح کے علمی تجزیے کی ضرورت نہیں ہے۔ ہم عصر ہندوستانی مصوری کی ترجمانی تو انجلی ایلا مینن، ارپتا سنگھ، نسرین محمدی، نیلما شیخ، گوگی سروج پال اور اپرنا کور نے بھی کی ہے اور معاصر ہندوستانی فکشن کے نمائندوں میں امرتا پریتم اور قرۃ العین حیدر سے لے کر کرشنا سوبتی اور اجیت کور تک، بہت سے نام آتے ہیں۔ تاہم، یہ مسئلہ غور طلب ہے کہ عامیانہ قسم کے تبصروں اور لٹریری گوسپ کا موضوع امرتا پریتم کے 'رسیدی ٹکٹ'، کملا داس کی آپ بیتی یا کرشنا سوبتی کی 'مترو مرجانی' اور اجیت کور کے 'خانہ بدوش' کو کس قسم کی ترجیحات کے باعث اور کس جذبے کے تحت بنایا جاتا ہے؟ یہ خیال بہت عام ہے کہ خواتین کی تخلیقی سرشت کے اظہار کا سب سے وسیع میدان ناول مہیا کرتا ہے۔ کیا صرف اس لیے کہ ناول میں آپ بیتیوں کو سمونے کی طاقت زیادہ ہوتی ہے اور عام پڑھنے والوں کی دلچسپی معروف خواتین کی ذہنی زندگی سے زیادہ ان کی عام سرگزشت اور ان کی طبعی روداد میں ہوتی ہے___؟ لیکن ہماری تہذیبی روایت میں عورت کی ایک حیثیت دیوی ماں (Mother goddess) کی بھی رہی ہے جو زمین جیسی سخاوت اور زرخیزی کی علامت بھی ہے۔ فیمینزم کے ہندوستانی تصور کی وضاحت کے لیے وندنا شیوا نے اس نکتے پر خصوصی توجہ دی ہے۔

فی الوقت میں فیمینزم کی مابعد الطبیعات کو بالائے طاق رکھتا ہوں اور جیتی جاگتی اجتماعی

سچائیوں اور تاریخی شہادتوں کے پس منظر میں اس مسئلے کے مضمرات کی جانب کچھ اشارے کرنا چاہتا ہوں۔ میرا مجموعی تاثر اردو کے فیمینسٹ ادب کی بابت یہ ہے کہ اس ادب کا ایک حصہ، شاعری اور فکشن دونوں کے حساب سے، بے شک بہت کھرا، سچا، دیانت دارانہ اور اپنے پڑھنے والے کے دل میں برہمی، اداسی اور درد کا احساس جگانے والا ہے۔ کچھ حصہ ضرورت سے زیادہ انا گزیدہ، جذباتی اور مبالغہ آمیز بھی ہے۔ مگر اس طرح کی بات تو ہم ترقی پسند اور جدید یا جدید تر لکھنے والوں کی نگارشات کے سلسلے میں بھی کہہ سکتے ہیں۔ جذباتی اور فکری تناسب سے عاری تحریر کی عمر ہمیشہ بہت کم ہوتی ہے۔ یوں بھی ہمارے دور تک آتے آتے ہماری عمومی تخلیقی روایت خاصی مضمحل ہو چکی ہے۔ موجودہ دور کے بیشتر شاعروں، فکشن نگاروں کا سانس جلد ہی پھول جاتا ہے، لہٰذا وہ یا تو اپنے آپ کو دوہرانے لگے ہیں یا پھر ہانپتے کانپتے دکھائی دیتے ہیں۔ ہمارے عہد میں بہ ظاہر تخلیق پر تنقید نویسی نے جو دبدبہ قائم کیا ہے، ہمارے ادبی یا تہذیبی اور تخلیقی وجود کے لیے اسے کسی بھی لحاظ سے اچھی نشانی نہیں کہا جا سکتا۔ یہ تنقید، بدقسمتی سے، تخلیقی ادب کی بہ نسبت تصورات اور نظریوں کی دھند میں بھٹکتی پھرتی ہے۔ چنانچہ شائستہ حبیب (مرحومہ) نے 'سورج پر دستک' کی ایک نظم میں اپنی روداد کا بیان اس افسردہ خطاب کے ساتھ شروع کیا تھا کہ ''سنو! یہ MAN -MADE سوسائٹی ہے۔'' کتنے موسم بدل گئے لیکن حقیقت تو نہیں بدلی۔ اسی لیے ہماری زیادہ تر لکھنے والیوں کے یہاں جو احساسات سب سے زیادہ سرگرم دکھائی دیتے ہیں، مزاحمت، احتجاج، تاریخ سے وابستگی اور خودسری کے ہیں۔ اس واقعے کے باعث فیمینسٹ تحریروں کا غالب حصہ ادب سے زیادہ سماجیات اور اینتھرو پولوجی کی زمین میں جگہ گھیرنے لگا ہے۔ ہماری کچھ لکھنے والیوں نے اس زمانے کے سیاسی، اقتصادی، سماجی منظرنامے پر بھی اپنے شعور کی مہر ثبت کی ہے۔ ان میں ہندوستانی ادبیات کے حوالے سے اہم ترین نام مہا شویتا دیوی اور ارندھتی رائے کے ہیں جو فرقہ پرستی، طبقاتی استحصال اور بے لگام صارفیت کو ہوا دینے والے معاشی نظام کی مذمت میں مردوں سے آگے ہیں اور دلتوں، Subaltern یا پسماندہ طبقوں اور قبائلیوں کے حقوق کی حفاظت اور انکی بازآبادکاری کے عمل میں پیش پیش دکھائی دیتی ہیں۔ اردو شعر و ادب کے

پس منظر میں کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کا نام اس حوالے سے بھی سامنے آتا ہے۔ مطالعۂ نسواں یا Women Studies کے باب میں کشور ناہید کی سرگرمیاں ایک قومی اور اسی کے ساتھ ساتھ بین الاقوامی سیاق میں رکھ کر دیکھی جائیں تو ان کی اہمیت کا کچھ اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہ ایک طرح کی مثبت یا Positive Feminism کے نقشے میں اردو شعروادب کے لیے جگہ بنانے کی جستجو ہے اور اس جہد آمیز جستجو میں خالدہ حسین سے لے کر زاہدہ حنا تک اور زہرہ نگاہ سے یاسمین حمید، شاہدہ حسن اور فاطمہ حسن تک نئے پرانے ناموں کی ایک کہکشاں نظر کے سامنے ہے۔ کیسی اندوہ ناک حقیقت ہے کہ عورتوں کے ادب کو مردوں کے ادب سے الگ کر کے پڑھنے والے (عام قاری اور نقاد) تانیثیت یا فیمینزم کو زنانہ یا نسائی جذبوں کی دستاویز سمجھتے ہیں اور اس مفروضے کی بنیاد پر ابھی تک درجہ بندی یا Compartmentalization کی عادت کے شکار ہیں۔ نئے ادب کے منظر نامے میں یہ تقسیم مٹ جارہی ہے اور اس کا سبب سوائے اس کے اور کیا ہوسکتا ہے کہ ہمارے ہم عصر ادیبوں میں ایسے کئی روشن نام بھی شامل ہیں جو خواتین کے ہیں۔ ان کی معنویت کو سمجھنے کے لیے سیمون دی بوائر، ٹورل موئی (Toril Moi) اور کیٹ ملر (Kate Miller) کے مقدمات پر سنجیدگی سے سوچ بچار کرنے اور خواتین کے واسطے سے وجود میں آنے والے ادب کو کھلے ذہن کے ساتھ پڑھنے کی ضرورت ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے اس نقطۂ نظر کی تائید کرتے ہوئے میں اپنی بات ختم کرنا چاہتا ہوں کہ:

> ''تانیثیت کے بنیادی اصول اور تصورات غیر معمولی انسانی دلچسپی کے حامل ہیں، اس لیے تانیثیت پر مبنی افکار و مطالعات آج دنیا بھر میں مقبول ہو رہے ہیں۔ افسوس کہ یہ صورت حال اردو میں نہیں ہے۔''

(۳ر مارچ ۲۰۰۵ء)

تنقید کی زبان

اس واقعے پر سنجیدگی کے ساتھ سوچ بچار کیا جانا چاہیے کہ تنقید کے رول اور تنقید کی زبان کے بارے میں سوالات ہمارے زمانے سے پہلے کے زمانوں میں کیوں نہیں اٹھائے گئے۔ نقاد کا منصب کیا ہے۔تنقید کے حدود کیا ہیں اور تنقید کی زبان اور اسلوب سے ہمارے بنیادی مطالبات کیا ہوں ___ ان مسئلوں پر غور وفکر اور گفتگو کا سلسلہ بہت دیر سے شروع ہوا۔موجودہ عہد کے سیاق میں ان مسئلوں کا تجزیہ کیا جائے تو ایک اندیشہ ناک تصویر سامنے آتی ہے۔انیسویں صدی کے اواخر میں، جب محمد حسین آزاد، حالی اور شبلی کے واسطے سے تنقید کو علمی نثر اور ادبیات کے شعبے میں پہلی بار اعتبار میسر آیا اور تنقید کی اہمیت بہ طور ایک صنف کے قائم ہوئی؛ اس وقت نہ تو تنقید کی افادیت اور مقصد پر سوالیہ نشان ثبت کیے گئے، نہ تنقید کی زبان اور اسلوب کے بارے میں کسی کو کسی طرح کی معیار بندی کا خیال آیا۔تنقید نویسی ایک طرح کی ذیلی اور ضمنی سرگرمی تھی۔ادبی معاشرے میں فنی اور تخلیقی سرگرمی کو اولیت حاصل تھی اور کلاسیکی ادب کے مشاہیر کی طرف نقادوں کا رویہ ایک طرح کے شائستہ انکسار، طالب علمانہ نیازمندی اور تحسین کا تھا۔آزاد، حالی، شبلی ___ ان میں سے کوئی بھی تفہیم وتعبیر کے عمل کی بابت کسی نازش بیجا اور خوش گمانی میں مبتلا نظر نہیں آتا۔فہم وفراست کی برتری کا احساس یا سند عطا کرنے کا انداز تو دور کی بات ہے، اپنے پیش رووں یا ہم عصروں کے شاعرانہ کمال کا تذکرہ بھی یہ اصحاب ہمیشہ بہت ملائم اور احترام آمیز لہجے میں کرتے ہیں۔پڑھنے والے کو ایک پل کے لیے بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کی تحریروں کا مقصد علم نمائی ہے یا یہ کہ تنقید کے نام پر یہ دور کی کوڑیاں ڈھونڈ رہے ہیں۔ناقدانہ غرور اور نخوت کا تاثر اردو تنقید کی روایت میں کہیں مدتوں بعد رونما ہوا، یعنی کہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی کے دوران۔آزاد، حالی اور شبلی کے دور تک، جسے اردو تنقید کا دور اول ہی نہیں، روشن ترین دور بھی کہا جا

سکتا ہے، تنقید یں لکھنے اور پڑھنے والے کے مابین آج کی جیسی دوریاں پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ اختصاص کا کوئی چکر نہیں تھا۔تنقید اصطلاحوں کے پھیر میں نہیں پڑی تھی۔نقاد اور قاری تقریباً برابر کی سطح پر آپس میں مکالمہ قائم کر سکتے تھے۔زندگی کو اور ادب کو ایک وحدت کے طور پر دیکھنے دکھانے کا چلن عام تھا۔تنقید اس وقت مکاتب کی تقسیم اور مختلف الجہات نظریوں اور اصولوں کی گرفت سے آزاد تھی۔اس صورت حال کا سب سے موثر اور کارآمد پہلو یہ تھا کہ تنقید ادب پارے اور ادب کے قاری کے بیچ میں ایک پل کا کام کرتی تھی۔یہی تنقید کا بنیادی رول ہے اور اس رول کی ادائیگی میں تنقید کی زبان مرکزی وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔

ادب اور قارئین ادب کے رشتوں پر اظہارخیال کرتے ہوئے عسکری صاحب نے (مارچ ۱۹۵۴ء میں) ایک انتہائی بلیغ اور توجہ طلب بات کہی تھی۔انھوں نے کہا تھا__ ''اگر ادبی فضا کو بدلنا ہے تو تنقید کا رخ ادیبوں کی طرف نہیں بلکہ پڑھنے والوں کی طرف ہونا چاہیے۔اگر انھوں نے کہیں پڑھنا سیکھ لیا تو ادب کی ترقی کو اردو نقاد تک نہیں روک سکیں گے۔''یعنی یہ کہ تنقید کا بنیادی فریضہ ادب کے قاری میں مطالعے کے شوق اور صلاحیت کو ترقی دینا ہے۔عسکری صاحب کا خیال تھا کہ اس فریضے کی طرف سے غفلت کے نتیجے میں__ ''سب سے بڑا حادثہ یہ ہوا کہ تنقید شاعروں اور افسانہ نگاروں کے ہاتھ سے نکل کر خالی خولی نقادوں کے ہاتھ میں چلی گئی... پہلے ادیبوں کے دل میں پڑھنے والوں کے دماغ کا احترام تھا۔اسی کو میں لکھنے والے اور پڑھنے والے کا براہ راست تعلق کہتا ہوں۔یہ تعلق آج باقی نہیں رہا۔دونوں نے اپنا ذہن نقادوں کے حوالے کر دیا ہے۔'' تنقید کے عمل اور ردعمل پر بحث کرتے ہوئے فراقؔ صاحب نے کہیں لکھا تھا کہ تنقید نگار کا بنیادی کام قاری کے دل میں ادب کے براہ راست مطالعے کا لالچ پیدا کرنا ہے۔ظاہر ہے کہ ادب اور ادب کے قاری کو، ایک دوسرے سے قریب لانے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد اپنے آپ کو بیچ میں حائل نہ ہونے دے۔قاری کے لیے کسی طرح کی رکاوٹ پیدا نہ ہونے دے۔اس کا اولین مقصد تو یہ ہونا چاہیے کہ قاری کے شعور میں اس کی بصیرت اچھی طرح جذب ہو جائے اور اپنی موجودگی یا اہمیت اور کارکردگی کا احساس دلائے بغیر، نقاد قاری کے وجود کا حصہ بن جائے۔

گویا کہ اپنے منصب اور عمل کی آگہی رکھنے والا نقاد قاری کے سامنے رہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو چھپائے رکھتا ہے۔ اجالے کی ایک کرن، یا بصیرت کے ایک زاویے، یا شعور کی ایک جہت کے طور پر اچھی تنقید قاری کے وجود کو چپ چاپ منور کرتی جاتی ہے اور قاری کے دماغ میں یہ تاثر ایک پل کے لیے بھی نہیں ابھرنے دیتی کہ ادب پارے کی تفہیم و تحسین کے لیے وہ ہمیشہ نقاد کی مدد کا محتاج ہوتا ہے۔ اچھی تنقید قاری کے حواس پر کبھی بوجھ نہیں بنتی، ایک خود کار اور خاموش طریقے سے قاری کے باطن کا نور بن جاتی ہے۔ اور یہ اسی صورت میں ہو سکتا ہے جب تنقید کا محاورہ، اسلوب اور اس کی لفظیات قاری کے تجربے سے پوری طرح ہم آہنگ ہو جائیں۔ پہیلیاں بجھوانے کی تھوڑی بہت شرط ادیب یا ادب پارے کی طرف سے عاید ہو تو کوئی مضائقہ نہیں، لیکن نقاد کو یہ حق نہیں پہنچتا۔

یہ جو ہمارا ادبی معاشرہ روز بروز سمٹتا جا رہا ہے اور تنقید پڑھنے والوں میں سراسیمگی کی ایک کیفیت پیدا کرنے لگی ہے تو اس کا اصل سبب یہی ہے کہ ہمارے زمانے میں تنقیدی جارگن نے ایک وبائی شکل اختیار کر لی ہے۔ ادب کے عام اور غیر پیشہ ورانہ حیثیت رکھنے والے قاری کی جمع پونجی ایک تو اس کی ذہانت اور خوش ذوقی ہوتی ہے، دوسرے ادب پڑھنے کا شوق۔ کلاسیکی ادب کے مشاہیر کا مطالعہ کرنے والوں کی اکثریت، ایک زمانے تک، ایسے لوگوں پر مشتمل ہوتی تھی جو روشنی اور اہتزاز کی خاطر ادب یا ادبی تذکرے اور تنقیدیں پڑھتے تھے، فرصت، فراغت اور یکسوئی کے ماحول میں۔ ہمارے دور تک آتے آتے تنقید ادب کے قاری سے مشقت کا مطالبہ کرنے لگی ہے۔ بعضے تنقید نگار خود بھی تجزیے اور تعبیر کی سرگرمی کے دوران ایک طرح کے ذہنی قبض، بے صبری، بار برداری کی مشقت اور اعصابی تشنج میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ علم کے تقاضوں کا احترام برحق، لیکن ایک خاص جارگن اور بھاری بھرکم اسلوب اور نامانوس زبان و بیان کے استعمال کی روش نے تنقید سے اس کی دلاویزی چھین لی ہے۔ اس روش سے بے محابا وابستگی کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ادبی تنقید نے، تخلیقی ادب کا ذیلی شعبہ ہونے کے بجائے اب ایک قائم بالذات اور خود مکتفی قسم کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔

اس سلسلے میں دو باتیں بہت اہم اور غور طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ تنقید کو آپ ادب کی سائنس سمجھنے پر لاکھ مصر ہوں، تنقید کی زبان کبھی بھی سائنس کی زبان نہیں بن سکتی۔ وضاحت اور صراحت تنقید کے عمل کا مقصود تو ہو سکتی ہے لیکن ادب کے سیاق میں اس کے کچھ اپنے مطالبے بھی ہیں۔ یہ خیال کہ علم کی اصطلاحیں تفہیم اور تعبیر کے کیپسول کی مثال ہوتی ہیں شاید صرف ایک MYTH سے زیادہ نہیں۔ روشنی، بصیرت اور جمالیاتی انبساط سے معمور تنقید خشک، بے روح اصطلاحات کی مدد کے بغیر بھی لکھی جا سکتی ہے۔ انیسویں صدی اور آزاد، حالی، شبلی کے دور سے آگے بڑھ کر دیکھا جائے، تب بھی اس حقیقت کو نظر انداز کرنے کی کوئی معقول وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ ادبی معاشرہ گئے زمانوں میں آج کے جیسا غیر منظم اور بدہیئت نہیں ہوا تھا۔ لسانی آگہی اور ادبی مذاق کی بنیادیں بہت مستحکم تھیں۔ ادب کی تخلیق کرنے والے اور ادب کی تفہیم و تعبیر کا شوق رکھنے والے اک دوسرے کے تجربوں میں پوری طرح شریک ہو سکتے تھے۔ ذہنی زندگی خانوں میں بٹی ہوئی نہیں تھی۔ بیسویں صدی میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد انسانی رویے اور صورت حال میں تبدیلی کا تماشا صرف مغربی دنیا تک محدود نہیں رہا۔ ایک تغیر پذیر اور ارتقا پذیر (یا زوال پذیر) معاشرتی ماحول کے تجربوں سے ہم بھی گزرے۔ اس کے باوجود ادبی تنقید کے مزاج اور صورت حال میں ایسا کوئی انقلاب برپا نہیں ہوا کہ تنقید کے عمل کی نوعیت اور ہیئت کی بابت عام پڑھنے والے مایوسی، بیزاری، مرعوبیت، برگشتگی اور شک کے شکار ہو جائیں۔ مولوی عبدالحق اور نیاز، مجنوں، مسعود حسن رضوی ادیب سے لے کر آل احمد سرور، احتشام حسین اور کلیم الدین احمد تک، ادبی تنقید اور تعبیر و تجزیے کا سلسلہ ہمارے مجموعی ادبی کلچر کے سیاق سے دست بردار نہیں ہوا تھا۔ اسالیب بیان مختلف تھے، مگر تنقید کے عمل کا انسانی عنصر اور لہجہ برقرار تھا۔ ان اصحاب کی تحریریں ادب سے عام شغف رکھنے والوں کے لیے بھی دل چسپی کا سامان رکھتی تھیں۔ تنقید نہ تو صرف نصابی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے لکھی جاتی تھی نہ صرف نقادوں کے گروہ میں گشت کرنے کے لیے۔ اور تنقید کی اصطلاحوں کو سمجھنے کے لیے قاری کو غیر ضروری مشقت نہیں اٹھانی پڑتی تھی۔

دوسرے یہ کہ نقاد کے سروکار اور ادب کے عام قاری کے سروکار ایک دوسرے کے لیے

اجنبی نہیں تھے۔ادب کے انحطاط کو روکنے کا سب سے طاقت ور اور موثر وسیلہ ادب کے قارئین فراہم کرتے ہیں اور نقاد کو بھی اس معاملے میں ایک لحاظ سے برابر کا حصے دار ہونا چاہیے۔ایسا ہونا اسی وقت ممکن ہوگا جب ادبی تجربے، تنقید اور ادب کے قارئین کی بنیادیں مشترک ہوں۔میرا خیال ہے کہ یہ اشتراک انسانی عناصر اور سروکاروں کے ادراک کے بغیر ممکن نہیں۔اور یہ ادراک کبھی بھی صرف علمی اور صرف سائنسی نہیں ہو سکتا۔ جب تک زندگی اور کائنات کی وحدت اور حقیقت کو ایک جیتے جاگتے مظہر کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے انسانی عناصر تنقید و تعبیر کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ ایذرا پاؤنڈ نے اپنی چھوٹی سی کتاب ''مطالعے کی ابجد'' (ABC OF READING) میں ادب کے مطالعے کے دوران ادیب اور قاری (نقاد) کے احساسات میں اشتراک اور ہم آہنگی پر جو زور دیا تھا وہ اسی لیے تھا کہ ادب کا مطالعہ ہم کبھی بھی تجربہ گاہ میں میز پر رکھی ہوئی سلائڈ کے طور پر نہیں کرتے۔ یہ تو ایک دوطرفہ عمل ہوتا ہے، دو جاندار مظاہر کے درمیان۔ چنانچہ ادبی تخلیق اور ادبی تنقید، دونوں کی نمائندگی کرنے والوں کے احساسات یکساں طور پر سرگرم ہوتے ہیں۔ہم ادب پاروں کا مطالعہ نہ تو کسی جامد اور متحجر شے کے طور پر کر سکتے ہیں نہ صرف ایک علمی، اصولی اور نظریاتی مرکب کے طور پر۔نظم، غزل اور افسانے کو ایک سلائڈ شو (Slide Show) کے طور پر دیکھنے کی بدعت تخلیق اور تنقید کے بنیادی سروکاروں کو نظر انداز کرنے کے باعث شروع ہوئی۔ادبی تنقید کی روایت میں یہ ایک نوزائیدہ رویہ ہے، جس کے نشانات ادبی مذاق اور معیاروں میں مسلسل اور بتدریج ہوتے ہوئے میلانات کے کسی اور دور میں دکھائی نہیں دیتے۔

اصل میں یہ سارا مسئلہ تنقید کی اخلاقیات سے بندھا ہوا ہے۔تشویش کی بات یہ ہے کہ ہمارے ادبی کلچر میں اس قسم کے بنیادی حیثیت رکھنے والے سوالوں پر سوچ بچار کی کوئی مستحکم روایت نہیں بن سکی۔ادب کے انسانی سروکاروں کی بابت تو گفتگو ہوتی رہی ہے، لیکن نظریات اور مکاتب سے الگ ہو کر محدود وابستگیوں کی سطح سے اوپر اٹھ کر ادبی تنقید کے عمل اور تنقید کی زبان کے بارے میں سنجیدہ غور و فکر نہ ہونے کے برابر ہے۔تھوڑی بہت بحث جو شروع ہوئی تو اس وقت جب پانی سر سے اونچا جا چکا تھا اور ایک ''انبوہِ زوال پرستاں'' نے ادب کی علمی اور سائنسی تعبیر

رات کے وقت سنسان سڑک پر سے گزرتی ہوئی روشن بس، خزاں کی ہوائیں، دور کی موسیقی، دوپہر کے سائے میں کمرے کا سنہرا رنگ ___ اور آپ ایک نئے سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔''

(داستان عہد گل، ص ۱۰۲)

تنقید کا یہ رنگ ڈھنگ نہ تو کوئی عجوبہ ہے نہ بدعت۔ کیسے کیسے باکمال لکھنے والے آئے اور اپنے ناقدانہ مرتبے کا اعلان کیے بغیر خاموشی سے رخصت ہو گئے۔ ہماری ادبی روایت میں اس نوع کی تنقید تقریباً ہر دور میں لکھی جاتی رہی جو تنقید کی زبان اور اسلوب کا ایک مختلف زاویہ سامنے لاتی ہے، جو علمی تلاش اور تجزیے کے نام پر تنقید سے خوش مذاقی کے عنصر کا اخراج نہیں کرتی اور جو ادبی تنقید کو ہمارے مجموعی ادبی تجربے کا حصہ بناتی ہے۔ مختصراً مجھے بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان حوالوں کی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالنا کہ میں تنقید کی زبان کو قصے کہانی کی زبان بنانے پر زور دے رہا ہوں، سراسر غلط ہوگا۔ لپاڈگی کا انداز یا پھکڑ پن، رعونت، عمومیت زدگی اور حد سے بڑھی ہوئی فقرے بازی تنقید کو راس نہیں آتی۔ ایسی تنقیدیں بصیرت کے بجائے صرف خوش وقتی کا وسیلہ ہوتی ہیں۔ مگر فکری متانت، معروضیت اور تجزیاتی عمل کی بابت سنجیدہ اور ذمے دارانہ احساس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تنقید کو ایک بے روح اور لطف و کشش سے یکسر عاری سرگرمی بنا دیا جائے۔ تفصیل میں جانے کا یہ موقعہ نہیں، اس لیے رخصت ہونے سے پہلے یہاں میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا ایک اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں کہ:

''تنقید سائنس تو کبھی بن ہی نہیں سکتی۔ اول تو یہ ایک انتہائی نجی قسم کا معاملہ ہے۔ دوسرے اس کا معاملہ ایسی قدروں کے ساتھ ہے جنھیں سائنس نظر انداز کر دیتی ہے۔ یہاں کسوٹی عقل نہیں، جذبہ ہوتا ہے... ایک نقاد میں اتنی صلاحیت ہونی چاہیے کہ وہ ایک ادب پارے کو اس کی ساری توانائی اور تہہ داری کے ساتھ محسوس کر سکے۔ ایسا وہ اسی صورت میں کر سکتا ہے کہ وہ خود بھی توانا اور تہہ دار آدمی ہو، اور نقادوں میں تو ایسا

آدمی کم کم ہی ہوتا ہے، اور ایسا آدمی جو جذباتی تعلیم سے بہرہ ور ہو عنقا ہے۔ علم و فضل کے اعتبار سے آدمی جتنا زیادہ تعلیم یافتہ ہوتا ہے بالعموم جذباتی شائستگی سے اتنا ہی زیادہ کورا ہوتا ہے۔''

(بحوالہ 'علامتوں کا زوال')

(۷؍مارچ ۲۰۰۳ء)

اردو کی ادبی و تہذیبی روایت

روایت ادبی ہو یا تہذیبی ایک ڈھیلا ڈھالا، مبہم اور مظلوم لفظ ہے۔ ادبی اور تہذیبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصحاب اور گروہوں نے اس لفظ کو اپنی مرضی کے مطابق معنی پہنائے ہیں۔ بے شک روایت کا لفظ ایک سحر طراز لفظ ہے اور روایت کا خیال آتے ہی ہمارے احساسات پر ایک نشے کی سی کیفیت طاری ہونے لگتی ہے۔ ہمارے تخیل کو ہی نہیں، ہمارے شعور کو بھی اپنی حقیقی صورت حال سے آگے، روایت کے واسطے سے ایک کھلا میدان مل جاتا ہے۔ کسی بھی ادبی روایت کی طرح ہماری اپنی روایت کے معنی بھی متعین نہیں ہیں۔ چنانچہ ایک ہی وقت میں الگ الگ ادبی جماعتیں اپنی روایت کے ایک الگ تصور میں یقین رکھتی ہیں اور اپنے حساب سے اس کی تعبیر کرتی ہیں۔

موجودہ زمانے میں ہمارے یہاں جذباتیت، انتہا پسندی اور ادّعائیت کا جو ماحول پنپ رہا ہے اس نے روایت کے لفظ سے طرح طرح کے معاشرتی، فکری، نفسیاتی، سیاسی اور فرقہ وارانہ سوال جوڑ دیے ہیں۔ ان حالات میں لازم آتا ہے کہ اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت اور اس سے متعلق رویوں اور رجحانات یا تحریکوں اور میلانات پر نظر ڈالنے سے پہلے ہم اپنے آپ سے کچھ سوال بھی کرتے چلیں۔ مگر اس اقدام سے پہلے یہ بات ہمیں ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ روایت، تہذیب اور نسلی تشخص یا افتخار کا جذبہ باہم مترادف نہیں ہے، چنانچہ اپنے آپ سے ہمیں پوچھنا چاہیے کہ:

- ان دنوں روایت سے ہمارا شغف اتنی تیزی کے ساتھ کیوں بڑھ رہا ہے؟
- روایت سے ہمارے اس بے تحاشا شغف کا کسی طرح کی مجبوری یا حالات کے جبر سے پیدا ہونے والی نفسیاتی پیچیدگی تو نہیں ہے؟

- آج دنیا جس تیزی کے ساتھ تبدیل ہو رہی ہے اور انفرمیشن ٹکنولوجی کے شور بے اماں نے ہمیں جس حال کو پہنچا دیا ہے، اس کے پیشِ نظر، اب روایت کی ضرورت کس حد تک باقی رہ گئی ہے؟
- ہم اپنے لیے جس مستقبل کی تعمیر کر رہے ہیں (یا تعمیر کرنے کے لیے مجبور ہیں) اس میں روایت کی معنویت کیا ہوگی؟

ان سوالوں کے ساتھ ساتھ کچھ اور حقائق پر توجہ بھی ضروری ہے۔ مثلاً یہ کہ خالص روایت کا تصور منطقی اعتبار سے بہت کمزور ہے، بالخصوص ہمارے اپنے معاشرے میں جسے مختلف قوموں، نسلوں، عقیدوں، زبانوں، قبیلوں اور میلانات کی ایک تجربہ گاہ کہا جا سکتا ہے، اور جہاں ایک ساتھ کئی زمانوں کا عمل جاری رہتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں روایت خود بینی اور خود تزئینی کا ایک بہانہ بھی ہے اور مشکل حالات میں ہمارے اعصاب و احساسات کو سہارا دینے والی ایک اندیکھی طاقت بھی۔ اس سے قطع نظر، روایت کے ضمن میں یہ حقیقت بھی بہت اہم ہے کہ ہر معاشرے کی جڑیں بہر حال اس کے ماضی میں پیوست ہوتی ہیں اور بہت سی صورتوں میں ماضی صرف ماضی نہیں ہوتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ روایت وقت کے مختلف ادوار کو ایک ہی مالا میں پرونے پر قادر ہوتی ہے اور کوئی بھی ایسی انسانی صورت حال، جس میں روایت کو ترک کرنا پڑے، ہمارے لیے قابلِ قبول نہیں ہوتی خواہ اس کا انجام اپنی بربادی ہی کیوں نہ ہو۔

اردو کو درپیش موجودہ مشکلات کے پیش نظر یہ مسئلہ ہمارے لیے آج اور زیادہ اہمیت کا حامل ہو گیا ہے۔

اردو کی لسانی اور ادبی تاریخ پر، ایک بن لکھی لسانی توسیع پسندی اور فاشیت کے باعث، جا و بے جا حملوں کا سلسلہ پرانا ہے۔ لیکن جب سے اس ملک میں فرقہ پرست طاقتوں کو بالادستی حاصل ہوئی ہے، اردو کی روایت بھی نرغے میں ہے۔۔۔

جوائس نے کہا تھا کہ ''تاریخ ایک برا خواب ہے جس سے میں جاگنے کی کوشش کرتا ہوں۔'' ان دنوں جب گودھرا اور گجرات کے سانحے گزر چکے ہیں اور بڑھتی ہوئی فرقہ پرستی نے

فاشزم کے لیے راستہ کھلا چھوڑ دیا ہے، ہمارے معاشرے میں اجتماعی ماضی کی ایک نئی تاریخ لکھی جارہی ہے۔ یقین نہیں آتا کہ اکیسویں صدی کی دہلیز پر یہ سب ممکن ہوسکتا ہے۔لیکن جو کچھ ہورہا ہے شاید جاگتی آنکھوں کا خواب ہے۔ ہمارے عہد کی سیاست نے ہماری معاشرتی اور لسانی تاریخ کے بارے میں بھی ایسا موقف اختیار کیا ہے کہ اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت آج طرح طرح کے اعتراضات اور غلط فہمیوں کی زد پر ہے۔اس سلسلے میں سب سے زیادہ تشویش کی بات یہ ہے کہ ایک حلقہ اگر اردو کو اپنی اجتماعی تاریخ اور یادداشت سے خارج کرنے پر تلا ہوا ہے، تو دوسرا حلقہ اردو سے تہذیبی وابستگی کے زعم میں، اس خوبصورت زبان کے بنیادی تناظر کو سمیٹ کر صرف ایک فرقے تک محدود کردینا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس صورت حال میں اردو کے معاشرتی، ادبی، تہذیبی مزاج کی بابت طرح طرح کی غلط فہمیوں کا پیدا ہو جانا فطری ہے، اس قسم کے عامیانہ بیانات کہ اردو صرف ایک اقلیتی فرقے کی زبان ہے، یا کہ تقسیم کی زبان ہے، یا یہ کہ ہندوستانی سماج کے بنیادی عناصر اور محرکات اس زبان سے مناسبت نہیں رکھتے، اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت پر ایک غیر متوازن، متعصبانہ اور صداقت سے عاری زاویۂ نظر کے تسلط اور اطلاق کا نتیجہ ہیں۔اردو کی ادبی اور تہذیبی سچائی سے ان کا کوئی واسطہ نہیں۔

المیہ یہ ہے اور یہ المیہ غور طلب بھی ہے کہ ایک اردو کے سوا، ہندوستان کی کوئی دوسری زبان اس رنگا رنگ ملک کی تاریخ اور جغرافیے سے اپنے رابطوں کی صفائی دینے کے پھیر میں نہیں پڑتی۔ اپنی ہندوستانیت پر اصرار کا مشغلہ کسی اور زبان کے بولنے اور لکھنے والے کبھی نہیں اختیار کرتے۔ کسی دوسری زبان کے رسم خط کو بدلنے کا مشورہ نہیں دیا جاتا۔ کسی اور زبان کے بولنے اور لکھنے والے اپنی رواداری کے ثبوت مہیا نہیں کرتے۔اور یہ سب اس حقیقت کے باوجود ہے کہ اردو کی لسانی، ادبی، تہذیبی، معاشرتی اور فکری تاریخ میں گرد و پیش کی دنیا سے رشتوں اور اپنے جغرافیائی، طبیعی، تاریخی ماحول سے مناسبت کے جتنے پہلو شامل ہیں، برصغیر کی کوئی بھی زبان ہماری قومی زبان ہندی سمیت اس کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔ تو کیا ہم اپنے محاسبے سے بے نیاز ہوجائیں؟ میرا جواب نفی میں ہوگا۔ کچھ ذمے داریاں مجبوریوں سے پیدا ہوتی ہیں۔

اردو کی مجموعی ادبی اور تہذیبی روایت، اس روایت کے عہد بہ عہد ارتقا اور اس سے وابستہ میلانات اور تحریکات کا جائزہ لیا جائے تو جو بات سب سے زیادہ نمایاں اور واضح شکل میں سامنے آتی ہے، یہی ہے کہ اردو کا ذہنی اور حسی لینڈ اسکیپ، اس کی تاریخ کے ہر دور میں ہندوستان کی تمام علاقائی زبانوں سے زیادہ کشادہ، جاذب اور کثیر الجہات رہا ہے۔ اردو کی تاریخ ایک ایسے اجتماعی تجربے کی تاریخ سے عبارت رہی ہے جس میں ایک ساتھ کئی روایتوں کی آہٹ محسوس کی جا سکتی ہے۔ ہندوستان کی قدیم تہذیبی روایت، گیارہویں اور بارہویں صدی میں مسلمانوں کے ساتھ مکالمے کے نتیجے میں دو تہذیبوں کی آمیزش سے نمودار ہونے والی عہد وسطی کی روایت، مغربی دنیا سے روشناسی کے بعد اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے عہد عقلیت اور عہد روشن خیالی کی روایت جسے جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے طور پر دیکھا گیا، اردو کے دامن میں ان سب کے لیے گنجائش رہی ہے۔ یہ اردو کی تاریخ کے تین ادوار ہی نہیں اردو کے مرکز پر تین مختلف روایتوں کی یکجائی کے نشانات بھی ہیں۔ اردو کی ادبی اور تہذیبی تاریخ ایسے تمام اثرات کو قبول کرنے کا حوصلہ رکھتی تھی جو اس کے منظر نامے میں وسعت اور اضافے کا سبب بن سکیں۔ زندہ اور مثبت انسانی تجربے اور طرز احساس کی کسی بھی رو کو اردو نے کبھی مسترد نہیں کیا۔ چنانچہ اردو کی تاریخ کا تقاضہ یہ ہے کہ اسے آج بھی کسی دائرے میں محصور کرنے سے بچایا جائے اور اس کے دروازے تمام سمتوں میں کھلے رکھے جائیں۔

خواتین و حضرات! اس گفتگو کا مقصد کچھ ثابت کرنا اور اردو زبان و ادب کی تاریخ کو بنیاد بنا کر ان بدیہی موضوعات کی فہرست تیار کرنا نہیں ہے جو نثر و نظم کی مختلف صنفوں کے واسطے سے ہماری اجتماعی فکر اور واردات کا حصہ بنے۔ ہمارے ادب اور معاشرتی زندگی سے اس ادب کے تعلق یا اردو کے ثقافتی پس نظر کے بارے میں، عام طور پر، جو کتابیں اور تحریریں سامنے آئی ہیں، ان کی سطح بالعموم بہت رسمی اور ظواہر کی پابند رہی ہے۔ مکتبیانہ انداز ان پر اتنا حاوی دکھائی دیتا ہے کہ ان میں ذہین بصیرتوں کی جستجو کا امکان دب جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کے حوالے سے ذہنی ورزش کا وہی انداز اختیار کرنا، بے معنی ہوگا۔ اس لیے، بجائے اس کے کہ میں کوئی مقدمہ قائم

کروں، میں تو بس اتنا چاہتا ہوں کہ روایت، معاشرت اور ادب کے باہمی رابطوں کی بابت اپنے عہد کے سیاق میں ان باتوں کا کچھ محاکمہ کیا جائے جو اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت کے مضمرات اور اس روایت سے مربوط مسئلوں کی صورت ذہن میں ابھرتی رہتی ہیں، اس سلسلے میں یہ وضاحت بھی کرتا چلوں کہ روایت یا قومیت یا انفرادی تشخص سے متعلق سوالات پر غور کرتے وقت، وہ جو ایک اعتذار کا یا رہبری کا رویہ اکثر تحریروں میں خاموشی سے در آتا ہے، اس کے خطروں کا اور نقصانات کا مجھے احساس بھی ہے اور میں ان سے خوف زدہ بھی ہوں۔ ظاہر ہے کہ حضرت امیر خسرو سے لے کر اب تک کی ادبی روایت صدیوں کی رواداری، وسیع المشربی اور لبرل ازم کے جس ورثے کی امین رہی ہے، اسے اس گرے پڑے زمانے میں بھی ہر قیمت پر بچائے رکھنا ہوگا۔ لیکن ادب اور تہذیب، خاص طور سے اردو کی غالب روایت کے بارے میں بعض بنیادی سوالوں سے آنکھیں چرانا بھی ایک طرح کی نفسیاتی بے اعتمادی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس ضمن میں حد سے بڑھی ہوئی مذہبی بنیادوں پر اپنا امتیاز قائم کرنے کی طلب اور خود اعتمادی نے سنہ پچاس پچپن کے آس پاس اسلامی ادب کی تحریک کا خاکہ ترتیب دیا تھا۔ اب نہ وہ خاکہ رہا، نہ وہ تحریک۔ گاہے ماہے کچھ رسالوں اور مضامین میں کوئی نحیف آواز سر اٹھاتی ہے پھر دم توڑ دیتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اسلامی ادب کے سوال پر فراق صاحب سے ایک لمبی بحث (نقوش، لاہور / من آنم، فراق) کے بعد، اس موضوع سے تقریباً ہاتھ کھینچ لیا تھا۔ سلیم احمد اور جیلانی کامران عمر بھر اس سوال پر ایک کشمکش میں الجھے رہے۔ ہمارے ممتاز معاصرین میں باقی بچے مظفر علی سید اور فتح محمد ملک جیسے اصحاب، تو ان کا المیہ یہ ہے کہ روایت، ثقافت اور ادب کا ذکر چھڑتے ہی برصغیر کی سیاست، تقسیم اور نظریاتی پیکار کا مسئلہ ان کے احساسات کے گرد ایک گھیرا ڈال دیتا ہے اور یہ ایک خیالی حریف کو موجود سمجھ کر، ہوا میں ہاتھ چلانے لگتے ہیں۔ اس رویے کی تازہ ترین مثال محمد عمر میمن کی مرتبہ اینتھولوجی:

STUDIES IN THE URDU GHAZAL AND PROSE FICTION

(مطبوعہ یونیورسٹی آف وسکانسن، میڈیسن) پر ''اسلام شناسی اور اردو ادب'' کے عنوان سے فتح محمد

ملک کا مضمون (مشمولہ تحسین و تردید، سنگ میل پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء) ہے۔ اس مضمون نما تبصرے کے چند اقتباسات حسب ذیل ہیں:

''یہ مجموعۂ مضامین دو اعتبار سے منفرد ہے۔ اول یہ کہ یہاں محدود ادبی اور لسانی تناظر کی بجائے وسیع تر اور عمیق تر معاشرتی اور تہذیبی پس منظر میں اردو غزل اور افسانے کو متعارف کرایا گیا ہے اور دوم یہ کہ یہاں اردو ادب کو برصغیر کے مسلمان ذہن تک رسائی اور برصغیر کے مسلمان معاشرے کے درد و داغ اور سوز و ساز و جستجو و آرزو سے شناسائی کا وسیلہ بنایا گیا ہے۔''

○

''... اسلام کے اساسی اصولوں پر قائم رہتے ہوئے ہر خطۂ ارض کے مسلمانوں نے اپنے اپنے تہذیبی تنوعات کو جنم دیا ہے۔ اس لیے تہذیبی اشتراک کے اندر کارفرما نازک اور معنی خیز اختلافات کا مطالعہ بھی اسلام شناسی کا ناگزیر حصہ ہونا چاہیے۔ (محمد عمر میمن) کے خیال میں اردو ادب بنیادی طور پر مسلمان ذہن کا کرشمہ ہے اور اردو غزل، جنوبی ایشیا کے مسلمان معاشروں کو درپیش سوالات پر مسلمانوں کے ردعمل کی ترجمان ہے۔ اردو غزل، جنوبی ایشیا کے مسلمان معاشرے کے مانند، زمان و مکاں سے ماورا بھی ہے اور زمان و مکاں کی اسیر بھی۔''

○

''شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک غلط مفروضے کو سچ کر دکھانے میں ذہانت اور علمیت کا بے دریغ استعمال کیا ہے۔ فاروقی صاحب نے ان نقادوں کو سیاسی اندازِ نظر کا حامل بتایا ہے جو اردو غزل کو مسلمانوں کا تصورِ کائنات اور ہندی مسلمانوں کی تہذیبی انفرادیت کا ترجمان بتاتے آئے ہیں، مگر

تمام تر علمی وسعت اور بے پناہ ذکاوتِ احساس کے باوجود ان کا مقالہ محدود سیاسی مصلحت کا شکار ہے۔ انھوں نے اردو غزل میں ہندوستانیت کے دریافت کی خاطر سبکِ ہندی کے تخلیقی اظہار پر خوب دادِ تحقیق دی ہے، مگر عنقا کو کون زیرِ دام لا سکا ہے؟''

فتح محمد ملک اپنے غیر متوازن مقدمے کے ساتھ اس مضمون میں شمس الرحمٰن فاروقی کے موقف پر جیلانی کامران کے اس ''دعوے'' کو ترجیح دیتے ہیں کہ:

''اردو غزل، درحقیقت، برصغیر میں مسلم شعور کی تاریخ ہے۔ بحیثیت ایک شناختی صنفِ اظہار کے، غزل مسلم معاشرے کے تخلیقی کردار کے نشیب و فراز کی ترجمان بھی ہے اور مخصوص لفظیات اور علائم و رموز کے باوجود، برصغیر میں اسلام کی سرگزشت کی امین بھی۔''

ان اقتباسات کی مدد سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی کا موقف جتنی محکم بنیادوں پر قائم ہے، اس کے مقابلے میں فتح محمد ملک (اور جیلانی کامران) کی دلیل اتنی ہی کمزور ہے۔ اردو شاعری کی تمام صنفوں میں فکری آزادی اور وسیع النظری کا اظہار جتنی شدت اور تواتر کے ساتھ اور جتنی پرپیچ تخلیقی اور فکری سطحوں پر غزل کی صنف میں ہوا ہے، دوسری کسی صنف میں نہیں ہوا۔ قلی قطب شاہ سے لے کر ہمارے عہد تک کی غزل اپنی ذہنی کشادگی اور تجربوں کی رنگارنگی، اپنے ثقافتی حوالوں کی کثرت، اپنی آزادفکری، اپنی جرأت انکار اور ہر طرح کے تعصب اور کٹرپن سے اپنی دوری، اپنی مجموعی شعریات اور جذباتی ترجیحات کے اعتبار سے رواداری اور انسان دوستی کے ایک ایسے خاموش اور غیر رسمی منشور کی حیثیت رکھتی ہے جس کے وسیلے سے ہم ہندی روایات کے ثقافتی تنوع کے ایک خاص منظرنامے تک پہنچتے ہیں۔ فارسی غزل اپنی فکری دبازت، تہہ داری اور تاثیر کے باوجود اتنی ہمہ جہت اور ہمہ رنگ نہیں کہی جا سکتی۔ اردو غزل میں حرم کے بالمقابل دیر کا، دین داری کے مقابلے میں رندی کا، زہد و پارسائی کے مقابلے میں گم رہی اور بے راہ روی کا تذکرہ محض برائے بیت اور صرف فارسی غزل کی تقلید کا نتیجہ نہیں ہے۔ اردو سے

آگے بڑھ کر، اس سلسلے میں تو یہاں تک کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کے فارسی گویوں نے فکری، جذباتی اور جمالیاتی سطح پر جو روش اختیار کی وہ ایرانی روایات کے ساتھ ساتھ ہندوستانی فارسی کی ایک علاحدہ روایت کی ترجمان بھی ہے، جس کے امتیازی نقوش امیر خسرو سے لے کر اقبال تک کے فارسی کلام میں دکھائی دیتے ہیں۔ ہندی اسلام اور انڈو مسلم ثقافت کا ایک اپنا الگ مزاج اور ایک الگ پہچان ہے۔ یہ نہ تو صرف عربی ہے، نہ صرف ایرانی۔

ثقافتی اور فرقہ وارانہ تقسیم پر مبنی یہ اندازِ نظر اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت سے وابستہ کچھ بنیادی حقائق سے چشم پوشی کا نتیجہ ہے۔ دکنی ادب کو پس منظر مہیا کرنے والا ذہنی اور ثقافتی ماحول، اس کے بعد شمالی ہندوستان میں اٹھارویں صدی کے دوران رونما ہونے والی ادبی روایت، یہ سارا سلسلہ انہی میلانات کی نشاندہی کرتا ہے جن کی بنیادیں سیکولر ہیں اور ایک مشترکہ اور متحدہ قومیت کے تصور سے مناسبت رکھتی ہیں۔ ہماری ادبی تاریخ میں تحریک سازی اور کسی منظم منشور یا دستور العمل کی ترتیب و تشکیل کا سلسلہ مغربی اثرات میں اضافے کے ساتھ سامنے آیا۔ انیسویں صدی کی سرسید تحریک اور انجمن پنجاب کا منشور ہماری اجتماعی زندگی کے اسی موڑ کا پتہ دیتے ہیں۔ جدید ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے اولین معمار راجہ رام موہن رائے اور ان کے برہمو سماج کے ساتھ ملک گیر پیمانے پر فکری تبدیلیوں اور نت نئے میلانات سے مربوط محاذ قائم ہوئے، آریہ سماج، پرارتھنا سماج، رام کرشن مشن، یہ تمام انجمنیں ایک انقلاب آفریں اور ترقی پسندانہ زاویۂ فکر کی پابند ہونے کے باوجود کسی نہ کسی سطح پر مذہبیت کے ایک شعور کی پابند تھیں لیکن اردو کی ادبی روایت پر سایہ ڈالنے والی دونوں تحریکیں، علی گڑھ تحریک اور نظم جدید کی تحریک (انجمن پنجاب) تمام و کمال غیر منقسم ثقافتی اور تہذیبی مقاصد کی ترجمان تھیں۔ جدید ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے تقریباً تمام ذمہ دار مورخ اور مفسر انیسویں صدی کی ہندو اصلاحی انجمنوں کے سیاق میں ایک اکیلی علی گڑھ تحریک کے سیکولر ہونے پر متفق الخیال ہیں۔ گویا کہ اردو کی ادبی روایت کا مرکزی نقطہ ایک وسیع انسان دوستی اور رواداری کے شعور پر مبنی ہے۔ لیکن اپنی روایت کے اس پہلو پر اصرار کرتے وقت ہماری توجہ اس طرف بھی جانی چاہیے کہ فتح محمد ملک کے متذکرہ موقف کے برعکس ہمارے وہ ادبی مفسر

ایک دوسری انتہا پر کھڑے نظر آتے ہیں جو عقلیت پرستی اور روشن خیالی کی قدروں سے شاید اپنی بے تحاشا وابستگی کے باعث بین الاقوامی انسان اور عالمی آشوب کی سطح سے نیچے نہیں اترتے جو انفرادی تشخص کو عالمیت کی ضد سمجھتے ہیں۔ اپنی روایت کو صرف ایک بین الاقوامی مظہر کے طور پر سمجھنا اور سمجھانا چاہتے ہیں اور ایک ایسی نخوت کا رویہ اختیار کر لیتے ہیں کہ زیر بحث مسئلے پر ان سے بھی کسی بامعنی مکالمے کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی۔ نخوت اور جھوٹے پندار کا یہی رویہ ان لوگوں میں بھی عام ہے جو اجتماعی زندگی اور اس سے منسلک سوالوں پر سوچ بچار کرتے ہوئے ذہنی اور جذباتی دوریوں اور تاریخ کی عاید کردہ کچھ مجبوریوں کی وجہ سے باہمی تفریق اور تہذیبی و ذہنی اختلافات کی تہہ میں جھانکنے کے روادار بھی نہیں ہوتے۔ چنانچہ کچھ حقیقی اور جیتے جاگتے مسئلوں سے کٹ کر رہ جاتے ہیں۔ ہر طرح کے وسوسوں سے آزاد ہو کر مسلم خلقیے اور اردو کی ادبی روایت پر غور و فکر کی جو سطح ہمیں رشید احمد صدیقی، محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کے یہاں ملتی ہے، اس کا سلسلہ اگر ٹوٹ گیا ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے کچھ اسباب بھی رہے ہوں گے۔ رشید احمد صدیقی، محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کے لیے مسلم خلقیے اور ہماری ادبی روایت پر ہند اسلامی ثقافت کے اثرات کا مسئلہ کسی بیرونی حوالے کی حیثیت نہیں رکھتا تھا۔ ان کے لیے یہ مسئلہ ادب اور زندگی کی روایات کے تعین میں تجزیے کے عمل کا ایک فطری حصہ تھا۔ شاید مختلف النوع نفسیاتی، جذباتی اور سماجی مجبوریوں کے احساس نے اس تجزیے کی ضرورت سے ہمیں بے نیاز کر دیا۔ مگر ہمارے یہاں (ہندوستان میں) پچھلے تقریباً پچاس برسوں پر پھیلی ہوئی ادبی تاریخ کا، اس تذکرے سے تقریباً خالی رہ جانا بھی ذہنی صحت کی علامت نہیں ہے۔ اس معاملے میں اردو نقادوں اور علمائے ادب سے بہتر تو ہندی کے وہ ادیب ہیں جو لبرل ہیومنزم، ترقی پسندی، تجدد پسندی، عقلیت، بین الاقوامیت کے تصورات سے کبھی اتنے مغلوب نہیں ہوتے کہ ادبی روایت سے متعلق سامنے کی ایک سچائی کو نظر انداز کر دیں۔ ادبی روایت، تحریکات اور میلانات کے تناظر میں ہندوستان کے بنیادی خلقیے اور ثقافت کا مسئلہ ہندی کے ترقی پسند، غیر ترقی پسند، جدید اور قدیم، سبھی ادیبوں نے اٹھایا ہے۔ اس سلسلے میں اپنی بات کھل کر کہنے سے وہ گھبراتے نہیں اور ادب کے مطالعے میں

اجتماعی زندگی سے وابستہ کچھ اہم سوالوں پر نظر ڈالنے سے شرماتے نہیں۔ ادب پر گفتگو، کسی نہ کسی حد تک، زندگی پر گفتگو کا ایک طور بھی ہے۔ یہاں اس پوری تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ میں بس دو چار مثالوں پر اکتفا کر دوں گا کیوں کہ ان کا تعلق براہ راست زیر بحث موضوع سے ہے۔ پھر اس سے یہ اندازہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ ہندی والے اس مشترکہ (اور متنازعہ) مسئلے پر بالعموم کس طرح سوچتے ہیں۔ اردو شعر و ادب میں فقط ہندوستانیت کی تعبیر اور تجزیے سے یہ مسئلہ سلجھنے کا نہیں ہے۔ صرف امیر خسرو کے گیتوں، صوفیا کے شکار ناموں اور ملفوظات، اردو پر اودھی اور بھاکا کے اثرات، ہندوستان کی فصلوں اور موسموں اور مناظر کے بیانات، بارہ ماسا اور کتاب نورس سے لے کر نظیر اکبرآبادی اور اس کے بعد میرا جی تک ہندو دیوی دیوتاؤں، راگ راگنیوں کے حوالے بھی کافی نہیں ہیں کیونکہ ابھی تک تو ہم (یعنی کہ ہندوستان کی مختلف زبانوں کے ادیب) ''قومی خلقیے'' اور ہندوستانیت کی کسی ایک تعریف پر بھی متفق نہیں ہو سکے ہیں۔ برسوں پہلے دلی میں ریڈیو پر ایک مذاکرہ ہوا تھا، عنوان تھا: 'ہندوستانی ادب کی پہچان'۔ ہندی کے کئی برگزیدہ ادیب ـــــ پروفیسر شیو منگل سنگھ سمن، ڈاکٹر پربھاکر ماچوے، ڈاکٹر نگیندر اس بحث میں شریک ہوئے تھے۔ کسی نے ہندوستانیت کی اصل کا سراغ ویدوں میں لگایا، کسی نے مسلمانوں کی آمد سے پہلے کی معاشرتی تاریخ میں۔ میری باری آئی تو میں نے عرض کیا کہ بھرت منی اور ان سے بھی آگے ابھینو گپت کی جمالیات سے میرے رابطے کی نوعیت صرف علمی اور تاریخی ہے۔ لیکن وہ ہندوستانی ثقافت جس میں مجھے اپنا عکس دکھائی دیتا ہے اور جس کی بساط پر مجھے بھی قدم جمانے کی جگہ مل سکے۔ اس کا سلسلہ تو اس ملک میں ترکوں کی آمد کے بعد شروع ہوتا ہے، اور یہیں سے اس ہند اسلامی یا انڈو مسلم روایت کا سلسلہ بھی نکلتا ہے جو اردو کی ادبی روایت کا نام اور مقام غرض کہ اس کی پوری شناخت کا تعین کرتی ہے۔

پروفیسر نامور سنگھ نے اپنی کتاب ''دوسری پرمپرا کی کھوج'' میں اسی مسئلے سے بحث کی ہے اور آچاریہ ہزاری پرساد دویدی کا یہ اقتباس نقل کیا ہے ـــــ ''میں زور دے کر کہنا چاہتا ہوں کہ اگر اسلام نہیں آیا ہوتا تو بھی اس (ہندی) ادب کا بارہ آنے (یعنی کہ تین چوتھائی) ایسا ہی ہوتا

جیسا کہ آج ہے۔''اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے نامور سنگھ نے لکھا ہے کہ: ''ہندوستانی معاشرے پر ترکوں اور ان کے بعد مغلوں کے اثر سے ایک دم انکار کرنا صحیح نہیں ہے۔اس سیاق میں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ہندوتو (हिन्दुत्व) سے محبت ترکوں کو انقلاب آفریں ماننے میں ہی ظاہر نہیں ہوئی ہے، بلکہ اس کی ایک شکل ترکوں کے اثر سے یکسر انکار بھی ہے۔اس پس منظر میں دویدی جی کی بارہ آنے والی بات اہم ہے۔انھوں نے اسلام کے اثر کو پورے کا پورا مسترد نہیں کیا۔بس اتنا ہی کہا کہ تین چوتھائی سماج وہی رہتا۔اس لیے دیکھنا چاہیے کہ وہ بچا ہوا چار آنہ یا ایک چوتھائی کیا ہے جو اسلام کے آنے کا نتیجہ ہے''۔اسی سلسلے میں نامور سنگھ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''ہندوستان میں آنے والے ترکوں کے بارے میں اتنا ہی کافی نہیں ہے کہ 'یہ قبیلوں کی شکل میں منظم تھے اور جاگیردارانہ نظام کے ابتدائی مراحل سے گزر رہے تھے۔'ان کے پاس ایک باضابطہ طرز فکر بھی تھا اور وہ اپنے سیاسی اقتدار کے ساتھ اس طرز فکر کے اقتدار کو قائم کرنے کے لیے بھی کوشاں تھے۔ہندوستانی سماج پر اس فکری یعنی ثقافتی غلبے کے قیام کی کوشش کا کیا اثر پڑا،اس کا ذکر بھی ضروری ہے۔''(دوسری پرمپرا کی کھوج،ص ۷۶)

یہ ایک ایسا سوال ہے جس پر گفتگو کے بغیر ہندی ادب کے بھکتی کال سے آج تک کی تاریخ مکمل ہی نہیں ہو سکتی اور اس سوال کو نظر انداز کرنے کا مطلب ہے اپنی روایت کے کچھ حصوں اور اس کے تسلسل کی کچھ کڑیوں کو نظر انداز کر دینا۔ڈاکٹر رام بلاس شرما، اپنی ترقی پسندی کے باوجود،اس ضمن میں اسی غلطی کے شکار ہوئے ہیں اور اس غلط نتیجے تک پہنچے ہیں کہ ''ترکوں کی آمد ہمارے ملک میں کسی عہد آفریں تبدیلی کا سبب یوں نہیں بن سکی کہ وہ خود 'یہاں کے سماجی ڈھانچے میں کھپ گئے۔''اور ہندوستانی معاشرے پر ترکوں کی بے اثری کا ثبوت یہ ہے کہ ان کے آنے سے یہاں کے سماجی ڈھانچے میں کسی قسم کا تغیر نہیں آیا اور مجموعی نظام تقریباً پہلے ہی جیسا رہا۔'' تاریخ کے اسٹیج پر رونما ہونے والی کوئی بھی بڑی واردات، ظاہر ہے کہ اتنی کمزور اور بے اثر نہیں ہوتی۔

بالفرض، ہم یہ مان بھی لیں کہ ایسا ہی ہوا ہوگا جب بھی اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ کسی قوم کی معاشرتی صورت حال اس کے بیرونی ڈھانچے سے کہیں زیادہ بامعنی اور دور رس نتیجوں کی حامل ہوتی ہے۔ یہ صورت حال، وقت کے ساتھ ساتھ مستحکم ہوتی جاتی ہے اور اس کے کچھ عناصر ایسے بھی ہوتے ہیں جنھیں بقول نرمل ورما ''وقت اور تاریخ کا دھارا بہت کم چھو پاتا ہے۔ یہ عناصر ایک قوم کی ہیئت، اس کے مجموعی آہنگ کا تعین کرتے ہیں، ایک تصویر کے علائم کی طرح جنھیں بدلنے کا جوکھم انھیں تباہ کر کے ہی اٹھایا جا سکتا ہے۔ یہ علائم اور اشارات، براہ راست ہمارے معتقدات، رسوم اور ایقانات سے جڑے ہوتے ہیں۔ عام انسان انھیں خواہ لفظوں میں بیان نہ کر سکے۔ لیکن یہ اس کے لیے قانون اور آئین سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔'' (شبد اور سمرتی، ص ۵۷)

عجیب بات ہے کہ ہندوستانی معاشرت کی تاریخ لکھنے والے ہندوستان میں ترکوں کی آمد کو ایک طرف تو قدیم اور وسطی ہندوستان کا خط تقسیم کہتے ہیں، دوسری طرف یہ بھی کہتے ہیں کہ ترکوں نے ہندوستان کی معاشرت پر کوئی ایسا اثر نہیں ڈالا جسے قابلِ لحاظ کہا جا سکے۔ اس مفروضے پر ایک سوالیہ نشان تو یہ ثبت کیا جا سکتا ہے کہ اگر ہندوستانی معاشرت میں مسلمانوں کی شمولیت کسی بڑی ثقافتی اور فکری تغیر کا پیش خیمہ نہیں تھی تو پھر ایک عہد (قدیم) ان کے آتے ہی ختم کیسے ہو گیا اور دوسرا عہد (وسطی) شروع کس طرح ہوا؟ مزید برآں، سوال یہ بھی ہے کہ کسی طرح کی ابتری کے بغیر بیرونی عناصر کی شمولیت سے کیا کسی منظم اور مرتب ڈھانچے کی ماہیت بھی جوں کی توں رہتی ہے۔ اخذ و استفادے اور امتزاج کا خاموش عمل، چاہے جتنا سست اور خاموش ہو، آنے والے زمانوں پر اپنا کچھ نہ کچھ اثر مرتب ضرور کرتا ہے۔ چنانچہ اردو کا بنیادی مزاج اور اس سے مربوط تہذیب کا شناس نامہ بھی ہندوستانیت کے ایک پائدار اور مضبوط سلسلے کے باوجود، گیارہویں اور بارہویں صدی کے ساتھ ایک نئی سطح پر اپنی تلاش اور دریافت کے عمل سے گزرتا ہے۔

اس تہذیب کے خدوخال ہندوستان میں مسلمانوں کے قیام کے ساتھ ہی نمایاں ہونے لگے تھے اور اس کا خاکہ گیارہویں صدی سے لے کر بیسویں صدی کے نصف اول تک نہ

صرف یہ کہ اچھی طرح واضح اور روشن رہا بلکہ ہندوستان کی مجموعی ثقافت اور معاشرت پر اس کے اثرات بھی برقرار رہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس تہذیب (انڈومسلم) کے تصور کو جو قبولیت شمالی ہندوستان میں ملی وہ جنوب میں نہیں مل سکی چنانچہ دکنی ادب کی روایت میں اس کے نشانات نسبتاً مدّھم ہیں۔ اس صورت حال اور شمال وجنوب میں فرق کے اسباب تاریخی بھی ہیں اور طبیعی بھی۔ اور غور سے دیکھا جائے تو جنوبی ہندوستان کا ثقافتی ماحول اشتراک کی کچھ نشانیوں کے باوجود بعینہٖ وہ کچھ نہیں جیسا کہ شمالی ہندوستان میں دکھائی دیتا ہے۔ بنیادی فرق تصور اور مظہر کا ہے۔ مقامی مظاہر، اشیا اور طبیعی حوالوں کی جو یلغار قلی قطب شاہ کے کلیات اور ابراہیم عادل شاہ ثانی کی کتاب نورس سے لے کر ولی کے دیوان تک دکھائی دیتی ہے، اس کا رنگ شمالی ہندوستان کی ادبی روایت میں مقابلتہً ہلکا ہے۔ اشتراک اگر ہے تو تصوراتی (Conceptual) سطح پر، یہاں میں علاقائیت یا اُن دیسی (Nativistic) رویّوں کی بات نہیں کررہا ہوں جنھوں نے ٹوٹتی بکھرتی سرحدوں کے اس دور میں 'مہذب دنیا' کے زیادہ تر علاقوں کو بھی اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ میرا اشارہ دراصل اس حقیقت کی طرف ہے کہ اردو تہذیب اور ثقافت کا روایتی تصور غلط یا صحیح، بعض اسباب کی بنا پر، بہر حال، شمالی ہندوستان کے لسانی اور ادبی مراکز (مثلاً فیض آباد، لکھنؤ، دلی) کا تابع رہا۔ شاید اسی لیے اس تصور میں خرابی کی یہ صورت بھی نمودار ہوئی کہ کچھ مخصوص علاقوں کے لوگ صرف سطحی اور خارجی بنیادوں پر اس تہذیب کی پہچان مقرر کر کے مطمئن ہو گئے۔

ظاہر ہے کہ کلچر اتنی کم عیار اور بے تہہ شے نہیں ہوتی۔ بیرونی شکل یا ہیئت کو مارکس نے روحانی فردیت کا نام دیا تھا اور اسی کی بنیاد پر یہ رائے بھی قائم کی تھی کہ اسلوب انسان کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن نہ تو ہیئت صرف بیرونی مظہر ہے، نہ ہی اسلوب صرف خیال کو یا باطنی حقیقت کو اوپر سے ایک چادر میں لپیٹ دینے کا عمل۔ چنانچہ اردو تہذیب وثقافت کا جائزہ لیتے وقت بھی چند اساسی نکات کو سامنے رکھے بغیر اس بحث سے کوئی بامعنی نتیجہ برآمد نہیں کیا جاسکتا۔ ڈاکٹر سنیتی کمار چٹر جی نے ''انڈو آرین اینڈ ہندی'' کے عنوان سے ایک تجزیے میں یہ سوال اٹھایا تھا کہ اگر ترک مسلمان فتح یاب نہ ہوئے ہوتے تو یہ ممکن تھا کہ جدید ہندوستانی آریائی عوامی زبانوں کا رسمی

طور پر تو آغاز ہو جاتا لیکن گمبھیر ادبی مقاصد کے لیے (ان زبانوں کی) قبولیت میں تاخیر ہوئی ہوتی، گویا کہ مسلمانوں کی آمد سے رونما ہونے والی لسانی، معاشرتی، تہذیبی تبدیلیوں نے ہندوستان میں ایک نئے تخلیقی رویے، ایک نئے طرز احساس، ایک نئے شعور کا راستہ ہموار کیا۔ ہندی ادب کی تاریخ میں آچاریہ رام چندر شکل نے ہندی ادب کے آدی کال کو ویر گاتھا کال کا نام دیا ہے کیونکہ اسی دور میں مسلمان حملہ آوروں کی مذمت اور ہندو راجاؤں کی شجاعت کے قصوں سے بھری ہوئی گاتھائیں وجود میں آئیں۔ یہ دور سیاسی سطح پر ایک نئے تہذیبی تصادم کا دور تھا، دو بڑی تہذیبوں کے مابین مکالمے اور مفاہمت کا نہیں۔ مگر رفتہ رفتہ مسلمان قوم، ایک نئی سرزمین پر، ایک نیا گھر بنانے کے امکان سے آگاہ ہوئی اور یہ سرزمین ایک نئی تہذیب کی توانائیوں سے بہرہ ور ہوتی گئی۔ آویزش کی جگہ امتزاج نے لے لی۔ ہندی ادب کی تاریخ میں آدی کال سے آگے، ایک نئے کال کا قصہ شروع ہوا، بھکتی تحریک کے ساتھ۔ نامور سنگھ کا تاثر یہ ہے کہ اب اس دیس میں مسلمانوں کا اقتدار قائم ہو جانے پر ہندو عوام کے دل میں فخر، زور اور جوش کے لیے جگہ نہیں رہ گئی... اپنی مردانگی سے تھکی ہوئی قوم کے لیے بھگوان کی شکتی اور کرونا کی طرف دھیان لے جانے کے سوا دوسرا راستہ ہی کیا تھا۔" میرا خیال ہے کہ بھکتی تحریک کو ایک وسیع تر تناظر میں دیکھے بغیر شاید اس طرز احساس، اس تہذیبی رویے، فنی مظاہر کی تشکیل کے اس جمالیاتی معیار اور میلان کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا جس سے ہندوستان کے تعارف کا وسیلہ مسلمان قوم ثابت ہوئی تھی۔ مسلمان صرف حملہ آور فاتح نہیں تھے، کچھ ایسی قدروں کے ترجمان بھی تھے جن کا فکری پس منظر اور پیش منظر اس ملک کے باشندوں کے لیے خاصا پرکشش اور نیا تھا، یہ سرفروش اجنبی سیاسی اقتدار کے ساتھ ساتھ ایک نئے طرزِ فکر، ایک نئی تہذیب کے قیام کا ذریعہ بھی بن گئے۔ ان کا طرز فکر تمام کا تمام بیرونی نہیں تھا۔ ہندوستان کی سرزمین پر قدم رکھتے ہی یہ سرزمین بھی ان کے لیے ایک ہمہ گیر روحانی اور وجدانی تجربے اور واردات تک رسائی کا وسیلہ بن گئی تھی۔ اردو کی ادبی روایت کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ البیرونی نے کتاب الہند میں احساس و خیال کے جس ٹھوس اور طبیعی پس منظر کی نشاندہی کی ہے اسے حضرت امیر خسرو سے لے کر خواجہ حسن نظامی تک بلکہ آج تک

مقامی ثقافت کی ایک توسیع ہی کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ مسلمانوں کے سیاسی تسلط کے واسطے سے جیسا کہ ہم عرض کر چکے ہیں، ایک نئے تہذیبی اور جمالیاتی رویے کا ظہور بھی ہوا۔ اس رویے کی ترسیل و تشکیل کرنے والے صرف فاتح، اور غالب اور اجنبی نہیں تھے۔ ان کی جاذب اور با کمال شخصیتیں دنیا کی دو عظیم الشان روایتوں کا سنگم اور مرکز اتصال بن گئیں اور یہ سب کچھ تقریباً خود کار طریقے سے ہوا۔ اس ملاپ کے نتیجے میں جو منظر سامنے آیا وہ سارے کا سارا نہ تو صرف دیسی تھا نہ صرف بدیسی۔ ہندوستان کی لسانی تاریخ میں اردو پہلی زبان ہے جو ایک وسیع تہذیبی اور ادبی پس منظر میں ہندوستان اور بیرونی دنیا کے کچھ علاقوں کے درمیان ایک پل بناتی ہے اور ہمیں اپنے اجتماعی سفر کے لیے ایک دوسری اور مختلف روایت کا راستہ دکھاتی ہے۔

سچ تو یہ ہے کہ ہندی مسلمانوں کا طرز احساس اور اس طرز احساس کی نمائندہ تہذیب ہماری گزشتہ ایک ہزار برس کی تاریخ کا ہی ایک نیا باب ہے۔ دنیا کے تمام دوسرے ملکوں میں رونما ہونے والی مسلم ثقافت (اسلامی ثقافت؟) سے مختلف قائم بالذات اور خود مکتفی۔ یہ تجربہ صرف ہندوستان کی سرزمین پر ہی ممکن ہو سکتا تھا۔ اردو زبان اور تاج محل اور میرؔ، غالبؔ، انیسؔ، اقبالؔ کی شاعری اور میر امن، سرشار، پریم چند، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی نثر اسی منفرد اور نو دریافت تجربے میں چھپی ہوئی بصیرتوں کا اظہار ہیں۔ اس جیتی جاگتی سچائی کے باوجود اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت کے سلسلے میں ایک عام سرد مہری اور لاتعلقی کا جو رویہ ہمیں اپنے چاروں طرف نظر آتا ہے، اس کا جائزہ لیتے ہوئے نرمل ورما نے ایک فکر انگیز اور بحث طلب بات کہی ہے کہ:

> ''ہندوؤں کے لیے بدھ مت مختلف ہوتے ہوئے بھی اپنا تھا۔ عیسائی مذہب اور اسلام بہر حال پرائے تھے۔ اس لیے ان کے سلسلے میں ہندوؤں کا رویہ جستجو کے عنصر سے یکسر عاری رہا۔''

اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت کی بابت غیر اردو داں طبقوں میں پھیلی ہوئی عام بے حسی اور لاتعلقی کا جائزہ نرمل ورما کے اس بیان کے پس منظر میں بھی لیا جا سکتا ہے۔

مختصر یہ کہ اردو ثقافت اور اردو زبان کی تاریخ سے منسلک مسئلوں کی نوعیت اور ان کے

مضمرات کا سلسلہ طویل بھی ہے اور پر پیچ بھی۔ اس ثقافت کا اور اس قدرے عجیب و غریب، خوبصورت زبان کا مطالبہ ہم سے یہی ہے کہ اس سے وابستہ روایت کی تفہیم و تعبیر میں ہم اپنے تحفظات اور تعصبات سے الگ ہو کر ایک معروضی انداز نظر سے کام لیں اور زبان کی سیاست کے مروجہ نقشے سے الگ ہو کر اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت کے بارے میں کوئی رائے قائم کریں۔

اس روایت سے تعلق رکھنے والی تحریکات اور اہم میلانات کے جائزے پر مشتمل ایک تحقیقی مقالے (اردو ادب کی تحریکیں، ابتدائے اردو سے ۱۹۷۵ء تک، ناشر انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۵ء) میں اس مقالے کے مرتب ڈاکٹر انور سدید نے اردو کے سیاق میں حسب ذیل تحریکات کی نشاندہی کی ہے__

۱۔ ریختہ کی پہلی تحریک__ امیر خسرو
۲۔ صوفیا کی تحریک
۳۔ ریختہ کی دوسری تحریک__ ولی دکنی
۴۔ ایہام کی تحریک
۵۔ اصلاح زبان کی تحریک
۶۔ فورٹ ولیم کالج کی تحریک
۷۔ علی گڑھ تحریک
۸۔ تحریک سید احمد بریلوی
۹۔ برہمو سماج کی تحریک
۱۰۔ آریہ سماج کی تحریک
۱۱۔ تحریک دلی کالج
۱۲۔ انجمن پنجاب کی تحریک
۱۳۔ اقبال کی تحریک
۱۴۔ رومانی تحریک

۱۵۔ ترقی پسند تحریک

۱۶۔ حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک

۱۷۔ تحریک ادب اسلامی

۱۸۔ پاکستانی ادب کی تحریک ــــــ اور

۱۹۔ ارضی ثقافتی تحریک

جدیدیت، تانیثیت اور مابعد جدیدیت کے میلانات کا تجزیہ ڈاکٹر انور سدید کے اس مقالے میں شاید یوں ممکن نہ ہوسکا کہ ان کی تشکیل کا عمل اس وقت تک (جب یہ مقالہ ترتیب دیا گیا) مکمل نہیں ہوسکا تھا۔ لیکن ان میلانات سے ہٹ کر بھی اس فہرست پر نظر ڈالی جائے تو اس میں بہ طور تحریک بعض عنوانات کی شمولیت کا جواز نہیں نکلتا۔ امیر خسرو، ولی اور اقبال کسی تحریک کے بانی نہیں تھے۔ اپنے اپنے زمانے کی ادبی تاریخ پر ان کے اثرات برحق، لیکن مثال کے طور پر میر، غالب، ذوق، اکبر، فراق، جوش اور فیض نے شاعری کے میدان میں اور میر امن، سرسید، محمد حسین آزاد، شبلی، حالی، اور پریم چند نے اردو نثر کے منظر نامے پر بے شک گہرے اثرات چھوڑے۔ لیکن ہر ادبی میلان اور مقبولیت حاصل کرنے والا ادبی رجحان تحریک نہیں ہوتا، تاوقتیکہ ایک معینہ دستور العمل کے مطابق منصوبہ بند طریقے سے اس کی ترویج واشاعت نہ کی جائے۔ اردو کی ادبی روایت پر مختلف زمانوں میں مختلف رجحانات اثر انداز ہوتے رہے۔ مثال کے طور پر متصوفانہ مضامین کی قبولیت کا میلان اردو نثر ونظم کی تاریخ میں شروع سے دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن ہماری ادبی روایت میں اس نے کسی تحریک کی شکل اختیار نہیں کی۔ تصوف ایک طاقت ور میلان کے طور پر ابھرا اور اردو نثر ونظم کی تمام صنفوں میں اس نے اپنے نشان ثبت کیے۔ اسی طرح ایہام گوئی کی روایت، اصلاح زبان کے جوش میں فارسیت کا غلبہ قائم کرنے کی روایت نے اٹھارویں صدی میں غیر معمولی مقبولیت حاصل کی۔ لیکن یہ روایت تحریک نہیں تھی۔ فورٹ ولیم کالج، دلی کالج کے تعلیمی، فکری اور ادبی وعلمی مقاصد کے سلسلے میں کوئی ابہام نہیں، لیکن ان اداروں کے تحت فروغ پذیر ہونے والی سرگرمیوں کو تحریک کہنا غلط ہوگا۔ تحریک کے تصور کو ایک جدید مظہر کے طور پر

دیکھنا چاہیے۔ انگریزوں کا اقتدار قائم ہونے سے پہلے ہمارا ادبی معاشرہ بہت وسیع المشرب اور کثیر الجہات تھا، ادب کی مملکت ایک آزاد جمہوریت کی مثال تھی جہاں مختلف لکھنے والے اور شعرا کے گروہ اور سلسلے اپنے اپنے معیار و مذاق کے مطابق ادب کی تخلیق کر رہے تھے۔ اٹھارویں صدی کی ادبی روایت انیسویں صدی کی روایت سے بعض معنوں میں جو بالکل مختلف دکھائی دیتی ہے تو اس لیے کہ برطانوی تہذیب کے اثرات نے اس وقت تک کوئی نمایاں شکل اختیار نہیں کی تھی۔ میر، سودا، میر حسن، نظیر اکبر آبادی کے لیے مغرب کی دنیا کا کچھ مطلب نہ تھا۔ اس دنیا کا ہونا نہ ہونا برابر تھا۔ وہ اپنی روایت کے مطابق شعر کہہ رہے تھے۔ ان کا تصور حقیقت مغربیوں کے برعکس بہت وسیع، لچک دار اور گہرا تھا۔ ان کے لیے حساس کائنات اور غیر حساس کائنات، فطرت کے رنگا رنگ مظاہر اور زندگی کی تمام شکلیں مل جل کر ایک وحدت کی تعمیر کرتی تھیں۔ وہ انسانی جذبوں کی خانہ بندی کے قائل نہیں تھے۔ حقیقت کے درجات تو ہو سکتے تھے لیکن اس کی حیثیت ایک ناقابل تقسیم اکائی کی تھی۔ اسی لیے ان کے تجربوں میں ایسی رنگارنگی اور بلند و پست کے لیے ایک سی گنجائش دکھائی دیتی ہے۔

اٹھارویں صدی کا معاشرہ اردو شعر و ادب کے سیاق میں بھی ایک کھلا ڈلا، آزاد رو اور من موجی معاشرہ تھا۔ نظیر اکبر آبادی تو خیر ایک علامت بن چکے ہیں خود روی، قلندری اور تخلیقی استغنا کی، لیکن نظیر کے علاوہ بھی اس عہد کے باکمالوں کے یہاں جو تخلیقی خود اعتمادی زبان و بیان کی سطح پر اور حد سے بڑھی ہوئی بے تکلفی اور شوخی تجربوں کے بیان میں نظر آتی ہے اس سے ایک ایسے معاشرے کا تصور قائم ہوتا ہے جو اپنے آپ میں مگن ہے، عشق حقیقی ہو یا مجازی اس مشغلے کی دھوم سب نے مچا رکھی ہے، اپنے بے خوف جذبات سے پردہ اٹھانے میں لوگ شرماتے نہیں۔ محبوب کا سراپا (خاص کر مثنویوں میں) اس طرح کھینچتے ہیں کہ کھجوراہو، کالی داس اور بھوبھوتی کی یادیں تازہ ہو جاتی ہیں۔ ''شوخیِ عرض مطالب'' میں میر اور سودا اور میر حسن سے میر اثر تک سب کے سب ''گستاخ طلب'' نظر آتے ہیں اور ہر تجربے کا بیان ایک معصومانہ سادگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ بڑے شعرا ''زبان بگاڑنے'' سے جھجکتے نہیں۔ ان کے مقاصد محدود، ان کی نیتیں خراب ہوں

تو ہوں مگر ان کی بصیرت پر تصنع کا کوئی غلاف نہیں۔ خورشید الاسلام اور رالف رسل نے 'تھری مغل پوئٹس' میں اٹھارویں صدی کی ادبی ساجیات کا تجزیہ اسی تناظر کے ساتھ کیا ہے اور اس تجزیے کی روشنی میں اٹھارویں صدی کا اردو معاشرہ ہر طرح کے امتناعات اور حجابات سے آزاد نظر آتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے شعرا کی تخلیقات میں جذبے کا جو کھرا پن اور احساسات کا جو تنوع ملتا ہے اور اپنی واردات کے تذکرے میں جو تندی اور تیزی رگوں میں لہو کے اچھلنے ابلنے کی جو آہٹ محسوس ہوتی ہے، انیسویں صدی کی فکری اعتبار سے بہت گہری اور سنجیدہ حسیت میں بالعموم اس کا سراغ نہیں ملتا۔ وکٹورین اخلاقیات اور ضبط جذبات کی مسیحی روایت کے بڑھتے پھیلتے ہوئے اقتدار نے انیسویں صدی میں ہماری تخلیقی روایت کے نقطۂ عروج یعنی غالبؔ تک رسائی کے باوجود، اردو معاشرے کو احتیاط، توازن اور تناسب کے ایک نئے ماحول کا راستہ دکھایا ہے۔ غالبؔ (اور ان کے معاصرین) انسانی تخیل کی حیران کن اور معجزاتی پرواز کے باوجود کچھ معین مقاصد کے تابع دکھائی دیتے ہیں، چاہے یہ مقصد شاعری میں معنی آفرینی ہی سے عبارت کیوں نہ ہو۔ اس واقعے پر ہمیں تعجب نہیں ہونا چاہیے کہ جدید نشاۃ ثانیہ کے ساتھ مذہبی، تعلیمی، معاشرتی اصلاح کا بیڑا اٹھانے والی انجمنوں کو اعتبار اور اقتدار انیسویں صدی کے دوران ہی میسر آیا۔ اسی صدی نے غالبؔ، کے لفظوں میں '' آئین روز گار'' کے مطابق سوچنے، باتیں کرنے اور زندہ رہنے کے اسالیب وضع کیے۔ علی گڑھ تحریک اور انجمن پنجاب کے واسطے نثر و نظم کی دنیا میں انقلابی تغیرات کی تفصیل سامنے آئی۔ اردو تہذیب کا تعارف مغرب سے ہوا۔ نثر و نظم کی نئی صنفیں وجود میں آئیں۔ ادب کی تخلیق اور تفہیم و تعبیر کے نئے ضابطے مرتب کیے گئے۔ اس وقت صاف لگتا تھا کہ وہ لوگ جو مغربیت اور جدت کے سیلاب کو روکنے کی جدوجہد میں مصروف تھے، ایک گرتی ہوئی دیوار کے سائے میں کھڑے تھے۔ حلقۂ اودھ پنچ یا قوم پرست اور دیسی مزاج رکھنے والے جن ادیبوں کی صف ان حالات میں آراستہ ہوئی، احتجاج اور مزاحمت اور حرفِ انکار کی جو غیر منظم کوششیں ان حالات میں سامنے آئیں وہ بارآور اسی لیے نہیں ہو سکیں کہ ان کی بنیادوں پر پڑنے والی عقلیت، روشن خیالی، نیچرلزم اور سائنسی شعور کی ضرب بہت سخت تھی۔ علی گڑھ تحریک اور نظم جدید کی تحریک

کے معماروں سے قطع نظر، غالبؔ جیسے نابغۂ روزگار کا، رفتہ رفتہ شاعری سے دور ہوتے جانا اور ۱۸۵۷ء کے بعد اپنے آپ کو بیشتر مکتوب نویسی کے شغل میں کھوتے جانا اسی معاشرتی اور فکری پس منظر میں اپنے معنی کھولتا ہے۔ آسمان شاعری تک پرواز اور پہنچنے کی فرصت لوگوں کو تب ملتی جب 'زمین نثر' کے ہنگاموں کا شور کچھ تھمتا دکھائی دیتا۔ مقصدیت، افادیت، اصلاح اور تعمیر کے شوق اور 'صحت مند' خیالات عام کرنے کی لگن نے اردو تخلیقی معاشرے سے اس کی اندرونی توانائی ایک حد تک کھینچ نکالی۔ اجتماعی مقاصد، روحانی اضطراب اور اکیلے پن کی فضا میں رونما ہونے والے تخلیقی مقاصد کے مقابلے میں، بہرحال، کم عیار ٹھہرتے ہیں۔ سماجی مصلحوں اور قائدوں کا مرتبہ بہت بلند ہوتا ہے اور ان کی بے لوث خدمات کی اہمیت اپنی جگہ پر، لیکن اس قیادت کے نتیجے میں آرٹ اور ادب کی تخلیق کا حشر معلوم۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے سوویت یونین میں بالشویک انقلاب سے پہلے اور بعد کے ادب کا موازنہ کافی ہوگا۔ انقلاب سے پہلے وہاں عظیم المرتبت ادیب اور آرٹسٹ پیدا ہوئے، انقلاب کے بعد ادب پڑھنے والے۔ انیسویں صدی کے اردو معاشرے میں بھی اجتماعی زندگی کو سدھارنے والے مصلحوں نے اعلا ادب سے زیادہ ایک تعلیم یافتہ نسل کی تربیت کا سامان مہیا کیا۔ علی گڑھ تحریک اور نظم جدید کی تحریک، دونوں کا نصب العین ایک روشن خیال، عقلیت پسند، اپنے عہد کی تبدیلیوں کا شعور رکھنے والے اور پسماندہ قدروں کے جنجال سے چھٹکارا پانے والے معاشرے کی تشکیل تھی۔ شعر دل فریب ہو نہ ہو، اسے دل گداز ضرور ہونا چاہیے۔ چنانچہ اس پوری صدی کے ادبی منظر نامے پر، میر امن، انیسؔ، غالبؔ، سرسید، محمد حسین آزاد، نذیر احمد، حالی، شبلی، ذوقؔ اور ظفرؔ، سرشار اور شرر، رسوا اور اکبرؔ کے ناموں کی کہکشاں کے ہوتے ہوئے بھی وہ تخلیقی نور اور نشہ ناپید ہے جس نے میرؔ اور ان کے معاصرین کے واسطے سے اردو معاشرے کو دربار سے بازار اور خانقاہ تک جگمگا رکھا تھا۔ انیسویں صدی میں تو تخلیقی کلچر کی جگہ پر اب ایک نئے کاروباری کلچر کی تعمیر ہو رہی تھی اور فضا میں راگ راگنیوں سے زیادہ مشینوں اور کارخانوں کا شور تھا۔ دست کاروں کی جگہ صنعت کار پیدا ہو رہے تھے اور شعر و ادب پر، آرٹ اور کلچر پر مفید مطلب تصورات اور اشیا کی گرفت تنگ ہوتی جا رہی

تھی۔ ادب کی تحسین اور تعبیر کے قرینے تبدیل ہو رہے تھے۔ معروضی، کارآمد اور حقیقت پسندانہ تنقید کے پودے اسی موسم خیال میں پھل پھول لا سکتے تھے۔

لیکن ہماری ادبی اور تہذیبی روایت کے اس موڑ کا ایک مثبت اور قابل قدر پہلو بھی ہے، یہ کہ اسی موڑ پر ہماری روایت کا تعارف ایک وسیع تر انسان دوستی، لبرل ازم اور بین الاقوامی تناظر پر مبنی سائنسی شعور سے ہوا۔ رسم پرستی، احیا پسندی، توہمات اور از کار رفتہ تہذیبی تصورات کو مسترد کرنے کی روش مقبول ہوئی۔ مسلمات کو آنکھ بند کر کے تسلیم کرنے کے بجائے ان پر سوالیہ نشان قائم کرنے کا چلن عام ہوا۔ نئی روشنی کے سلسلے میں حساس اور نئے علوم سے بہرہ ور افراد میں ادعائیت اور مطلقیت کے خلاف آواز اٹھانے کا حوصلہ پیدا ہوا۔ اجتہاد کے دروازے کھلنے لگے اور زندگی پر اثر انداز ہونے والی تمام قدروں کی، بہ شمول مذہبی قدروں کے، نئی تعبیر پر زور دیا جانے لگا۔ علی گڑھ تحریک اور انجمن پنجاب دونوں کا دائرہ کار بہت کشادہ تھا۔ سرسید، حالیؔ، شبلی، آزاد، نذیر احمد، ذکاء اللہ، غالبؔ، صہبائی، آزردہؔ، شیفتہؔ، منشی سجاد حسین اور ان کے حلقۂ اودھ پنچ سے وابستہ ادیبوں مثلاً اکبرؔ، چکبستؔ، ، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، سرشار، پنڈت تربھون ناتھ ہجرؔ، نواب سید محمد آزادؔ، منشی جوالا پرشاد برقؔ، منشی احمد علی۔ اور ان سب کے علاوہ اس عہد میں شرر، رسوا، میر ناصر علی اور راشد الخیری وغیرہ کے توسط سے ادب میں نئے تجربوں اور افکار کی معنویت، ادیب کی سماجی ذمے داری اور مجموعی طور پر ایک نئی دانشوری کے تصور کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقعہ ملا۔ ہماری دانشوری کی وہ روایت جو اقبالؔ اور ابوالکلام آزادؔ سے ہوتی ہوئی ہمارے اپنے دور تک پہنچی اور جس نے مغرب کو سمجھنے کے بعد ایک نئی مشرقیت کے آثار مرتب کیے، اس کا نقطۂ آغاز ۱۸۵۷ء کے بعد کا یہی اضطراب آسا دور ہے جس کی تہہ سے اردو معاشرے میں ایک نئی نشاۃ ثانیہ کا ظہور ہوا تھا۔ انیسویں صدی میں رونما ہونے والی تہذیبی آویزش اور ثقافتی پیکار، قدیم وجدید کی ایک ہمہ گیر کشمکش اور سیاسی، معاشرتی، فکری انحطاط کے اس عہد میں اپنے تشخص کو پھر سے قائم کرنے اور اپنے آپ کو بحال کرنے کی اجتماعی جدوجہد کتنی حوصلہ آزما اور دشوار تھی، اس کی طرف دھیان دیجیے تو ان بزرگوں کی استقامت اور قوتِ کار پر حیرانی ہوتی ہے۔ کیسے مشکل حالات میں

انھوں نے ایک نئی دانشوری کا چراغ جلایا اور کتنی مخالفتوں کے ماحول میں ایک بار پھر سے اپنی شناخت متعین کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس کے بارے میں آج جب کہ شعور کے ڈی کولو نائزیشن کی تحریک نے ایک فیشن کی شکل اختیار کرلی ہے، سوچنا تو آسان ہے مگر ان بزرگوں کے اندوہ، انہماک اور ایثار کی راہ پر چلنا بہت مشکل کام ہے۔ ہماری نئی دانشوری کی روایت دیوزاد شخصیتوں کے ایک عظیم الشان اجتماع کی پروردہ تھی۔ جدید نظم ونثر کے مختلف اسالیب اور اصناف کی رونمائی اسی اجتماع کی کوشش سے ممکن ہوئی۔ اردو شعروادب سے قطع نظر اردو صحافت اور اردو میں سماجی، سائنسی علوم پر لکھنے کی روایت، ملکی اور غیر ملکی زبانوں سے اردو میں ترجمے کی روایت، انشائیہ، سوانح، سفرنامہ، تنقید، طنز ومزاح، ناول، افسانہ، جدید ڈراما، آزاد نظم، نظم معرا سے لے کر نثری نظم تک۔ اس تمام رنگارنگ تماشے کو عقبی پردہ انیسویں صدی کے دوران انھی بزرگوں نے مہیا کیا۔ اور انھی بزرگوں کی بصیرت اور جدوجہد کے نتیجے میں ہمارے لیے نئے میلانات کو قبول کرنے اور اپنی روایت کو نئے، نامانوس راستوں پر لے جانا آسان ہوسکا۔ علامہ عبداللہ یوسف علی نے برطانوی عہد میں ہندوستانی تمدن کی تاریخ کے علاوہ اپنی دو اور انگریزی کتابوں، دَ میکنگ آف انڈیا (The making of India) اور انڈیا اینڈ یورپ (India and Europe) میں اور شیخ اکرام نے اپنی ٹرائلوجی (رود کوثر، آب کوثر، موج کوثر) میں اس مسئلے کا جائزہ تاریخی حقائق کی روشنی میں خاصی تفصیل کے ساتھ لیا ہے۔

اردو کی ادبی روایت کے سیاق میں مغرب ومشرق کے امتیازات اور اختلافات کی بحث انیسویں صدی کے ساتھ ساتھ تقریباً تمام ہوگئی۔ بیسویں صدی کے ادب پر جو تصورات سب سے زیادہ اثر انداز ہوئے اور اردو نثر ونظم میں جن نئے جمالیاتی رویّوں اور اصولوں کا عمل دخل نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے وہ بالعموم جدید نفسیات، مارکسزم اور وجودیت سے ماخوذ ہیں۔ عسکری صاحب کا خیال ہے کہ سگمنڈ فرائڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ہمیں جذبات کے خوف سے نجات دلائی اور انسانی وجود کی گتھیوں کو ہر سطح پر یعنی کہ لسانی، تخلیقی، سرّی، شعوری، حسی اور جذباتی ___ غرض کہ مختلف النوع حوالوں کی بنیاد پر سلجھانے اور سمجھانے کا اہتمام کیا۔ ادب کی

تخلیق کا شعور کے ساتھ ساتھ ہمارے انفرادی اور اجتماعی لاشعور سے کیا رشتہ ہے اور ادبی اظہار کے پیرائے علامت اور تجرید سے کس طرح مستفید ہوتے ہیں، علاوہ ازیں انسان کی باطنی کائنات اس کی بیرونی دنیا سے کیونکر الگ ہوتی ہے، یہ مسائل قدیم یا Pre-mordial انسانوں کے مسائل بھی رہے ہوں گے لیکن ان کی پہچان جدید نفسیات نے کی۔ بیسویں صدی کی ذہنی زندگی پر فرائڈ نے ہر چند کہ ایک سائنس داں کے طور پر اپنے اثرات مرتب کیے لیکن ٹامس مان نے غلط نہیں کہا تھا کہ فرائڈ ہمارے لیے ایک سائنس داں سے زیادہ ایک فلسفی تھا۔ اس نے خود بھی اپنے افکار کی منطق کے معاملے میں شعر و ادب کی روایتوں سے فائدہ اٹھایا تھا۔ فرائڈ کی موت (۱۹۳۰ء) پر آڈن کا یہ کہنا کہ: ''اگر چہ اکثر وہ غلط تھا اور بعض اوقات مہمل، (جب بھی) ہمارے لیے ایک شخص نہیں، ایک پورا ذہنی ماحول ہے۔'' مغربی دنیا کے ساتھ ساتھ مشرق کی زندہ زبانیں بھی اس ''ذہنی ماحول'' کے اکتسابات سے دور نہیں رہیں۔ ہماری اپنی روایت میں ادب لطیف اور رومانیت کے میلان سے لے کر حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ ادیبوں (منٹو، میرا جی، راشد، غلام عباس، ممتاز مفتی اور ان کے متعدد ہم عصروں تک اس ذہنی ماحول کے نشانات بہت نمایاں ہیں۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں گہری باتیں ہمیشہ دھیمے اور مرموز لہجے میں کہی جاتی ہیں۔ جو پر شور، خطیبانہ، ڈرامائی اور مصلحانہ انداز افادی اور مقصدی ادب کے ترجمانوں نے انیسویں صدی کے اواخر میں اختیار کیا تھا۔ اس کے مقابلے میں جدید نفسیات کے زیر اثر انسان کی باطنی کائنات کے اسرار پر توجہ دینے والوں کے اظہار اور اسلوب کی سطح بہت دھیمی اور مبہم ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ ایک اور ضروری بات یہ ہے کہ رومانی تحریک (یا میلان) کے ادیبوں پر یہ الزام کہ انھوں نے حسن اور جنس کو موضوعاتی اعتبار سے ایک طرح کی مرکزی حیثیت دی، درست نہیں ہے، مہدی افادی، سجاد انصاری، یلدرم، احمد اکبر آبادی اور سلطان حیدر جوش سے لے کر نیاز فتح پوری اور مجنوں تک ایک واضح سماجی وابستگی کا تصور رکھتے تھے۔ اپنے معاشرتی تصورات کے لحاظ سے انقلابی اور ریڈیکل تھے۔ چنانچہ رومانی تحریک بھی بعض معنوں میں انقلابی تحریک تھی اور اس تحریک میں شامل ادیبوں نے خواب و خیال کی جن باتوں سے علاقہ رکھا ان کی

بنیادیں سماجی اور معاشرتی تبدیلی کے ایک حقیقت پسندانہ میلان پر قائم تھیں۔ ''فن برائے فن'' کی اصطلاح کو عام طور پر جو معنی پہنائے گئے وہ فرائڈ کے نظریات کی غلط تفہیم اور ادب کے ایک ناقص، محدود اور متعصبانہ تصور پر مبنی تھے۔

ترقی پسند تحریک جو ہماری ادبی تاریخ کی پہلی بین الاقوامی تحریک ہے اور جس کے واسطے سے ایک انتہائی منظم اور مدلل ادبی دستور العمل ترتیب دیا گیا سماجی وابستگی کے تصور کو ایک خاص رخ دیتی ہے۔ غور کیجیے تو سرسید کی علی گڑھ تحریک، حالی اور آزاد کی نظم جدید کی تحریک، سجاد انصاری، مہدی افادی اور یلدرم کی رومانی تحریک سے لے کر نثر کے میدان میں بیسویں صدی کے نصف اول کی سب سے بڑی شخصیت پریم چند اور اسی دور میں بیسویں صدی کے سب سے بڑے شاعر اقبال کے ادبی افکار تک، ادب کے تاریخی رول، ادیب کی سماجی ذمے داری اور کمٹ منٹ (تعہد) کا سلسلہ کہیں بھی ٹوٹا نہیں ہے۔ اپنی انقلاب پسندی کے باوجود اقبال اور پریم چند کی تخلیقات میں رومان اور آدرش واد کے عناصر بھی شامل ہیں۔

اب جو جدیدیت یا اس میلان کے علم برداروں پر یہ اعتراض وارد کیا جاتا ہے کہ انھوں نے ادب کو حقیقی زندگی کے مسائل سے الگ کرنے کی وبا پھیلائی، تو اس کی وجوہات جدیدیت کے بجائے جدیدیت کے پرجوش حامیوں اور اس میلان کے انتہا پسند مفسروں کے بیانات میں تلاش کی جانی چاہئیں۔ مغرب میں جدیدیت کو جس فکری پس منظر کی تائید حاصل تھی، کا ایک اہم عنصر، احتجاج اور مستقبلیت کی رو بھی تھی۔ یہ حقیقت پہلی جنگِ عظیم کے بعد کے مغربی ادب میں، جسے عمومی طور پر ایک ''مہیب اضمحلال'' کا دور کہا جاتا ہے اور جس کے بیشتر اہم لکھنے والے انسانی روح کے اضطراب، انتہائی اور بے سمتی کے احساس کے ترجمان کہے گئے، بالواسطہ طور پر ایک بہتر انسانی دنیا کی تعمیر اور اجتماعی مستقبل کی تشکیل کے طلب گار بھی تھے۔ ہیئت پرستوں اور ادب میں من مانے تجربوں کو جائز ٹھہرانے والے ایک کھلنڈرے گروہ کو چھوڑ کر اس پریشاں ساماں دور کے زیادہ تر شاعر اور ادیب اجتماعی زندگی کے معاملات میں ایک تعمیری سوچ کے مالک تھے۔ مارکسیت مضمرات کو سمجھتے تھے اور زوال پسند رویّوں کے مخالف تھے۔ ان کا مشرب

ایک طرح کی ''وجودی انسان دوستی'' (Existential Humanism) تھی۔ روایتی ترقی پسندی سے ان کا اختلاف بالعموم اس بات پر تھا کہ ادبی اور تخلیقی اظہار کے معاملے میں وہ کسی بھی بیرونی مداخلت کے قائل نہ تھے۔ ادب اور آرٹ کی تخلیق کو ایک آزادانہ اور انفرادی عمل سمجھتے تھے۔ ادب میں ریجیمینٹیشن (Regimentation)، منصوبہ بندی اور جماعتی وابستگی کے مخالف تھے، اور اوپر سے عاید کردہ بندشوں کے انکاری تھے۔ ان کا بنیادی واسطہ یا کمٹ منٹ زندگی سے تھا، کسی سیاسی پارٹی یا آئڈیالوجی سے نہیں۔ انھیں سمجھنے میں جدیدیت کے معترضین سے غلطی یہ ہوئی کہ ایک تو وہ تخلیقی سرگرمی اور عام انسانی سرگرمی میں فرق قائم نہیں کر سکے، دوسری یہ کہ انھوں نے وجودیت کو نشانہ بنالیا اور اس سچائی سے بے خبر گزر گئے کہ وجودیت کا فلسفہ یک رخا، محدود اور متعین نہیں ہے۔ ہائڈیگر اور نیٹشے سے لے کر سارتر، کامیو اور کافکا اور مرلیو پونتی تک وجودی فکر کے بہت سے زاویے اور متعدد اسالیب رہے ہیں جن میں یکسانیت اور مماثلت سے زیادہ پہلو امتیاز اور اختلاف کے نکلتے ہیں۔ اسی لیے وجودیت کے زیر اثر ذاتی تجربے سے وابستگی کا جو ادب سامنے آیا اس میں رنگارنگی اور تنوع بہت ہے۔ جدیدیت کے مظاہر کی کثرت کا سبب یہی ہے کہ اس میلان سے وابستہ ہونے والوں نے خود کو کسی ایک نظریے کا پابند نہیں ہونے دیا اور اپنے ذاتی تجربے کی روشنی میں اپنا اظہار کرتے رہے۔ خالدہ حسین اور انور سجاد سے لے کر سریندر پرکاش اور بلراج مین را تک، اور ایک نئی لسانی تشکیل کے ترجمان افتخار جالب سے لے کر افضال احمد سید تک جدیدیت کے بہت سے رنگ پھیلے ہوئے ہیں۔ باقر مہدی، وارث علوی، فضیل جعفری اور شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی تحریروں میں نئے تخلیقی تجربے کی تفہیم و تعبیر اور ادراک و اظہار کے باہم مختلف، بعض اوقات متضاد اسالیب اسی لیے دکھائی دیتے ہیں کہ انھوں نے کسی ایسی بوطیقا پر اصرار نہیں کیا جو نئے شعر اور نئے فکشن کے تمام نمائندوں کا احاطہ یکساں اصولوں اور ضابطوں کی بنیاد پر کر سکے۔ جدیدیت کے میلان کو ہمارے لیے بامعنی بنانے والی سب سے اہم حقیقت اس میلان کی تہہ میں جاگزیں تخلیق اور فکری آزادی کا تصور ہے۔ سارتر نے ''کھرے'' اور ''برہنہ'' شعور کی آزادی کا جو تصور پیش کیا تھا اس کا نصب العین ہی یہ تھا کہ

افرادگرد و پیش کی تمام حقیقتوں سے لاتعلق ہو کر اپنے تجربے تک رسائی حاصل کر سکیں۔ اس کے ایک کردار (Reprieve کے میتھیو) کی زبان میں:

> ایک انسانی وجود کے لیے ''ہونے'' کا مطلب اپنے آپ کو منتخب کرنا (پہچانا) ہے۔ اسے نہ تو اپنے خارج سے کچھ ملتا ہے، نہ اپنے اندروں سے۔ پس آزادی بجائے خود ''ہستی'' نہیں ہے۔ یہ انسان کی ہستی ہے، یعنی (گرد و پیش کی دنیا میں) نہ ہونا۔

لیکن تخلیقی آزادی کے من مانے تصور اور اس تصور کی مفروضہ سچائی میں انتہا پسندانہ اصرار نے جدیدیت کے میلان کو بالآخر انتشار اور خرابی کی ایک ایسی حد تک پہنچا دیا جہاں اشعار اور افسانے معمے اور چیستان بن گئے۔ علامت آپ اپنا مقصود ٹھہری اور جدیدیت جعلی قسم کی تخلیقیت کے پرفریب اظہار کا غیر دلچسپ وسیلہ بن گئی۔ تہذیبی اقدار اور ادب میں مابعد جدیدیت کا مقدمہ رسمی اور ادھوری جدیدیت کے اسی پس منظر سے نمودار ہوا۔ اشیاء کی طرح تخلیقی تجربے اور تصورات بھی جب مختلف طریقے سے برتے جاتے ہیں تو بے شک تبدیلی کے ایک خود کار عمل سے بھی گزرتے ہیں کیونکہ ان کا سیاق بدل جاتا ہے۔ ساختیات کے علم برداروں نے اسی زاویۂ نظر کی بنیاد پر متن کی مطلقیت کے تصور کو مسترد کیا تھا اور ان کا اصرار اس نکتے پر تھا کہ ادب کے سیاق میں گرچہ ہر تخلیقی سلسلے کا محرک مصنف ہوتا ہے، لیکن اس سلسلے کی تکمیل قاری کی شمولیت سے ہوتی ہے۔ قاری متن کی قرأت کے عمل میں متن کو تبدیل کر دیتا ہے اور اس کی حیثیت ایک شریک مصنف یا Co-author کی ہو جاتی ہے۔ ہر قرأت ایک نئی وضع کی تعمیر کرتی ہے جس میں متن کو گویا کہ نئے سرے سے دریافت کیا جاتا ہے۔ ساختیات کے ایک ترجمان (Piaget) نے اسی لیے ساختیات کو تعمیریت یا Constructivism کا نام دیا ہے اور اس کا جواز یہ بتایا ہے کہ کسی بھی خیال (تخلیقی تجربے) کا مطالعہ بنیادی طور پر کسی ساخت کا مطالعہ ہے۔ اختر احسن، جنھیں ہم مشرقی زوایات کے سیاق میں مابعد جدیدیت کا پہلا باضابطہ شارح کہہ سکتے ہیں، اس شدت پسندانہ اور پرجوش رویے کو Ego-centric Structuralism سے تعبیر کرتے ہیں۔

اختر احسن کا ذہن مابعد جدیدیت کے بیشتر حامیوں کے برعکس، تقلیدی نہیں ہے اور انھوں نے فوکو، لیوی اسٹراس، سوسیور، لاکاں، رولاں بارتھ اور دریدا کے افکار کا مطالعہ ایک آزادانہ بصیرت کے ساتھ کیا تھا۔ زبان کو ایک نظام آیات (System of signs) کے طور پر قبول کرنا برحق اور اس نکتے پر اصرار بجا کہ زبان کے ساتھ دراز دستیاں ادب کرتا ہے، سائنس نہیں۔ لیکن انسانی ادراک کا کوئی بھی مظہر، بہ شمول ادب، لسانی خلا میں سرگرم عمل نہیں ہوتا اور اس پر تاریخ وتہذیب کا اور روایت کا سایہ بھی ہوتا ہے۔ تاریخ کی مابعد الطبیعات کو ہم ڈی کنسٹرکشن (Deconstruction) کے نام پر تباہ تو نہیں کر سکتے۔ اختر احسن کا موقف یہ ہے کہ اصل معروض (object) کا غائب ہو جانا اور صرف آیات (Signs) کا باقی رہ جانا، شعر وادب کے سیاق میں ایک طرح کی فکری کج روی اور بے حصولی کی علامت ہے۔ ادب کے معاملات میں مجرد تعقل پر تکیہ کرنا اور تخیل کے عمل سے یکسر کنارہ کش ہو جانا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس سے فن نفسہ اس مجموعی مشرقی طرزِ احساس اور رویے کی ہی نفی ہو جاتی ہے جس کی تشکیل کا ایک اہم ماخذ اردو کی ادبی اور تہذیبی روایت بھی ہے۔

خواتین وحضرات! اس مسئلے کی تفصیلات میں جانے کا یہ موقعہ نہیں۔ یوں بھی اس موضوع کے مضمرات پر گفتگو کا حق دراصل ان اصحاب کو پہنچتا ہے جنھوں نے مغربی مفکروں اور دانش وروں کے افکار کو (بالعموم ناقص ترجموں کی مدد سے) اندھادھند نقل کرنے کے بجائے اپنی ادبی اور تہذیبی روایت اور اردو نثر ونظم کی مثالوں کے حوالے سے سمجھنے کی جستجو کی ہے ___ نئی یا پرانی کوئی بھی ادبی تحریک ہو یا میلان ہو، ادب پڑھنے والوں کی طرف سے اس پر پہلی اور آخری شرط جو عاید ہوتی ہے، یہی ہے کہ خالی خولی تھیوری یا اصولوں کی ہوا باندھنے کی جگہ شعر وادب کی نمائندہ مثالوں پر ان کا اطلاق کر کے، یہ دکھایا جائے کہ اس طرح ایک نئے جہانِ معنی تک رسائی کا راستہ کھلتا ہے۔ ہم اس لمحے کے منتظر ہیں جب کوئی بڑا شعر، بڑی نظم، ہمارے شعور میں ایک مستقل جگہ بنانے میں کامیاب ہونے والی ''مابعد جدید'' کہانی کا یا ناول کا ظہور ہوگا، اس مقدمے کے ساتھ کہ تمام گزشتہ اور آزمودہ نسخوں کے باوجود یہ معجزہ صرف اس لیے ممکن ہو سکا کہ اسے ایک نئے نسخے کی تائید حاصل تھی! ؎ مردے از غیب بروں آید و کارے بہ کند! ہمارے ایک معاصر ہندی ادیب

(نرمل ورما) نے عرصے سے یورپ میں مقیم ایک ہندوستانی دانشور (جے ایل مہتہ) کے حوالے سے ہائڈل برگ یونیورسٹی میں گفتگو کے دوران کہا تھا کہ ''ہمارا پچھلے تقریباً دوسو برسوں کا فکری تجربہ بس یورپ سے ہو کر گزر جانے کے سوا اور کیا ہے؟'' ذہنی جدید کاری کے شور شرابے کے باوجود شاید ابھی تک ہماری اجتماعی زندگی میں جدیدیت کو ہی جڑ پکڑنے کا موقعہ نہیں مل سکا ہے۔ ایسی صورت میں (بہ قول نکھلیشور) مابعد جدیدیت کا سوال بے معنی ہے۔ ہر ادبی روایت کی اساس کسی نہ کسی زبان (یا زبانوں) پر قائم ہوتی ہے۔ اور زبان بہ طور ایک ثقافتی مظہر کے کسی نہ کسی علاقے کی صدیوں کی تہذیب اور روایات سے مربوط ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک بہت بڑی مشکل یہ ہے کہ اکیڈمک تنقید نہ تو روایت کا شعور بخشتی ہے نہ ادب کا۔ اس طرح کی تھیوریز تو صرف دیواریں کھڑی کرتی ہیں اور انسانی تجربوں کی میکانکی احاطہ بندی ان کا مشغلہ ہوتا ہے۔ ادب کی منطق حصار اور دائرے نہیں بناتی۔ جب تک ادب اور ادیب کو کھلی فضا میں سانس لینے کا موقعہ نہ ملے، دونوں کا دم گھٹتا ہے۔ نئے سے نئے ادبی تجربے کی سب سے بڑی طاقت اپنی روایت سے اس کو روابط کی دین ہوتی ہے اور اس تعلق کو بنائے رکھنے کی لیے ادیبوں میں اپنی تہذیبی زندگی کا شعور ناگزیر ہے۔ لیپا پیکر کا یہ خیال، اس پس منظر میں ہمارے لیے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے کہ ہماری داخلی تخلیقی توانائی کو اندھا دھند بیرونی اثرات اور درآمد کیے ہوئے تجربوں کی یلغار نے خاصا نقصان پہنچایا ہے۔ کوئی بھی تھیوری، بہر حال، اس تاریخ سے زیادہ طاقت ور تو نہیں ہوتی جس کی کوکھ سے اس کی تخلیقی اور تہذیبی روایات کا جنم ہوتا ہے۔ یہ روایتیں انسانی تخیل کا کرشمہ کہی جا سکتی ہیں۔ کسی بھی قسم کی میکانکی یلغار کے باعث تخیل مر جائے یا مرجھا جائے تو آکٹیویو پاز کے لفظوں میں ہم اپنے آپ کو بھی بھلا بیٹھیں گے اور انتشار و ابتری کے ابتدائی زمانوں کی طرف لوٹ جائیں گے! خرابی کے اس مرحلے سے ہمیں ہر حال میں اپنی ادبی روایت اور تہذیبی روایت دونوں کو بچائے رکھنا ہوگا۔ ایڈورڈ سعید نے ہمیں مشرق کی تہذیبی اور ثقافتی روایتوں پر مغربی سامراج کے مسلسل حملوں سے بچاؤ کے لیے جو خبردار کیا تھا تو اسی لیے کہ سیاسی اقتدار ہر محکوم ثقافت کو اپنی مرضی کے معنی پہنانے پر مصر ہوتا ہے۔ بڑھتی ہوئی فاشزم اور فرقہ پرستی کے ماحول میں اردو کی ادبی اور

تہذیبی روایت کو بھی یہ خطرہ لاحق ہے۔ ادبی اصول اور تصورات چاہے جتنے وقیع اور منظم ہوں، انھیں جب بھی کسی اجنبی تہذیبی سیاق میں منتقل یا اس سیاق سے اخذ کیا جاتا ہے تو ان کے معنی کھو جاتے ہیں۔ جب تک کسی تنقیدی تصور اور ادبی روایت میں تال میل پیدا نہ ہو، ان دونوں کا باقی رہنا مشکوک ہے۔ اردو کی ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں جن تحریکوں اور میلانات کو اعتبار میسر آیا ان سے وابستہ منظر ناموں پر نظر ڈالی جائے تو کسی استثنا کے بغیر، یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ ان تحریکات اور میلانات کو اپنے اپنے دور کے بہترین تخلیقی ذہنوں کا تعاون اور تائید حاصل رہی۔ مثال کے طور پر علی گڑھ تحریک، نظم جدید کی تحریک، ترقی پسند تحریک، حلقۂ ارباب ذوق، ادب لطیف کے میلان اور جدیدیت کے میلان کی مقبولیت اور فروغ کا بنیادی سبب یہی تھا کہ ان سے وابستہ ہونے والوں میں ان ادوار کی سب سے نمایاں اور ممتاز ادبی شخصیتیں شامل تھیں۔ انھیں شخصیتوں کے واسطے سے ان تحریکوں اور میلانات کی پہچان قائم ہوئی اور ان کے مقدموں کو استحکام ملا۔ یہ شخصیتیں اور ان کی وابستگی کا مرکز بننے والی تحریکیں اور تصورات، دونوں ایک دوسرے کا سہارا ثابت ہوئے اور ایک دوسرے کے وجود کی ضمانت ــــ جدیدیت کے بعد کسی اور میلان کے بارے میں ذمے داری کے احساس اور اعتماد کے ساتھ اس طرح کا دعوا نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے بعد کی صورت حال ابھی تک تو صرف یہ ہے کہ ــــ

نہ بادہ ہے نہ صراحی نہ دورِ پیمانہ
فقط نگاہ سے رنگیں ہے بزمِ جانانہ

(اقبالؔ)

[دلّی اردو اکادمی کی دعوت پر یہ خطبہ ۲۷ ستمبر ۲۰۰۲ء کو
غالبؔ اکیڈمی، دلّی میں پیش کیا گیا۔]

اُردو ہندی تنازعہ: ایک نئے مکالمے کی ضرورت

اُردو زبان اور رسم الخط کا مسئلہ تقریباً اتنا ہی اُلجھا ہوا ہے جتنا کہ بابری مسجد کا مسئلہ۔ اس سلسلے میں ایک طرح کی جارحانہ جذباتیت کا اظہار اُردو رسم الخط کے حامیوں کی طرف سے بھی ہوتا ہے اور اس کے مخالفوں کی طرف سے بھی۔ اُردو رسم الخط کو پتہ نہیں جان بوجھ کر یا انجانے میں کچھ لوگ فارسی رسمِ خط کہنے لگے ہیں۔ گویا کہ بات شروع اس نکتے سے کی جاتی ہے کہ اُردو زبان چاہے دیسی ہو، اس کا رسمِ خط بہر حال، بدیسی ہے۔ راجیندر یادو نے کچھ عرصے پہلے مسلمانوں کے مسئلے پر جو معروف اداریہ 'ہنس' میں لکھا تھا' اس میں اُردو کا تذکرہ بھی تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ موقف بھی درست نہ تھا اسی لیے اس کے خلاف ردِ عمل بھی شدید ہوا۔ راجیندر یادو کا کہنا یہ تھا کہ اس وقت سوال اُردو بھاشا کو بچانے کا ہے یا اردو رسمِ خط کو۔ اب ہم اس سلسلے میں ہزار سچائیوں کو نظر انداز کردیں پھر بھی ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ اُردو کے لیے جو رسمِ خط ہمارے ملک میں اختیار کیا جائے گا اُسے دنیا بھر کے اُردو والے اپنالیں گے؟ تو کیا ہمارے ملک میں پروان چڑھنے والی اُردو صرف ہمارے لیے ہوگی؟

اس ضمن میں ایک اور بات جو مجھے پریشان کرتی ہے، یہ ہے کہ ہندوستان کی تمام زبانوں میں یہ مطالبہ صرف اُردو ہی سے کیوں کیا جاتا ہے کہ وہ ناگری خط اپنالے، اپنے بچاؤ کی خاطر۔ تو کیا صرف جان بچائی جاتی ہے، پہچان نہیں؟ تاج محل کا حسن اور دلآویزی کیا صرف اس کی بنائے تعمیر میں ہے، اُس کی بناوٹ میں نہیں ہے؟ کیا کسی زبان کا وجود صرف اس کے مواد میں ہوتا ہے، اس کے بیرونی اسٹرکچر، اس کے رنگ روپ کا تصور کیا بے معنی ہے؟ رشید احمد صدیقی نے جب یہ کہا تھا کہ مغلوں نے ہندوستان کو تین تحفے دیے، اُردو زبان، تاج محل اور دیوان غالب، تو کیا ان کے اس قول میں یہ رمز بھی شامل ہے کہ ان تینوں کی حقیقت کا ان کی ہیئت سے، ان کے بیرونی

شناس نامے سے کچھ بھی تعلق نہیں؟ کیا کسی انسان کے وجود کی حفاظت اس کی کھال کھینچنے کے بعد بھی کی جا سکتی ہے؟

ظاہر ہے کہ رسمِ خط کی حیثیت کرتے پاجامے کی نہیں ہوتی کہ جب چاہا اسے اتار پھینکا اور جس طرح چاہا اسے تبدیل کرلیا۔ The Loom of Language کے مصنف BODMER کا یہ خیال اپنی جگہ درست سہی کہ ''کوئی خاص رسمِ خط کسی زبان کے ساتھ وابستہ نہیں ہوتا اور یہ کہ وسط ایشیا سے لے کر مغربی ملکوں تک جتنے بھی رسوم خط رائج ہیں، ان کی اصل ایک ہے۔'' لیکن صدیوں کا تعلق کسی ایک رسمِ خط کو ایک زبان سے اس طرح جوڑ بھی دیتا ہے کہ اُسے الگ کرنا آسان نہیں رہ جاتا۔ اس سلسلے میں ترکی کی مثال سامنے ہے۔ رومن رسمِ خط کو اختیار کرنے سے بے شک کچھ فائدے بھی ہوئے لیکن ایک بہت بڑا نقصان اس تجربے سے یہ پہنچا کہ ترکوں کی نئی نسل اپنے کلاسیکی سرمائے کی قدر و قیمت سے ناواقف اور اپنی ثقافت کے طویل و عریض پس منظر سے بے گانہ ہوتی گئی۔ مجھے نہیں معلوم کہ دیوناگری لپی میں کھڑی بولی ہندی کی علمی اور ادبی روایت سے متعلق کتنے مخطوطے انیسویں صدی سے پہلے کے ہیں لیکن جہاں تک اُردو رسمِ خط میں اُردو کے ادبی اور علمی سرمائے کا تعلق ہے تو اس کی شہادتیں اتنی ہی قدیم ہیں جتنی کہ اُردو زبان۔ اُردو رسمِ خط دنیا کے سب سے خوبصورت رسوم خط میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک منفرد جمالیات ہے۔ ایک مخصوص فنی اور ثقافتی روایت ہے، فنِ تعمیر، فنِ مصوّری اور سنگ تراشی کی طرح۔ اسے روح کی اقلیدس Geometry of Soul سے جو تعبیر کیا گیا ہے تو صرف اسی لیے کہ یہ ایک رسمِ خط ہی نہیں، تخلیقی اور فنی اظہار کا ایک اسلوب بھی ہے۔

کھڑی بولی ہندی کی اوّلین شکل کے لحاظ سے اُردو کے امتیازات اور اُردو کی لسانی تاریخ کے سلسلے میں پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی نے ڈاکٹر دھریندر ورما کے جواب میں 'ناگزیر قیل وقال' کے عنوان سے ایک کتابچہ لکھا تھا۔ (انجمن ترقی اُردو، دہلی، ۱۹۴۰ء) جس میں اُردو پر عام اعتراضات کی روشنی میں اُردو کے مقدمے کی وضاحت کی گئی ہے۔ ہندوستان کے سیاسی حالات کی روشنی میں ہمارے لسانی نقشے نے پچھلے ڈیڑھ سو برسوں میں خاصی پیچیدہ صورت اختیار

کر لی ہے۔ چنانچہ بنیادی ضرورت اس بات کی ہے اُردو ہندی تنازعے اور اُردو رسم خط کے مسئلے کو جذبات سے الگ ہو کر تاریخی شہادتوں اور سچائیوں کی روشنی میں دیکھا جائے اور اپنی اجتماعی ضرورتوں کے مطابق اس مسئلے کا منصفانہ حل تلاش کیا جائے۔ سید سجاد ظہیر نے 'اردو، ہندی، ہندوستانی' کے عنوان سے حصولِ آزادی کے ٹھیک مہینے بھر بعد (ستمبر ۱۹۴۷ء) ایک رسالہ چھپوایا تھا (کتب پبلشرز بمبئی) ان کی اس تاریخی دستاویز کے بعض نکات حسب ذیل ہیں:

- شروعات انھوں نے اس طرح کی ہے کہ غالباً اس وقت ہمارے ملک میں کوئی تہذیبی مسئلہ اس قدر الجھا ہوا نہیں ہے جتنا کہ اردو ہندی اور ہندوستانی کا مسئلہ ہے۔ اُردو اور ہندی کے حامیوں میں ان دونوں زبانوں کی اصل، ان کی ترقی و فروغ، ان کی موجودہ حالت و کیفیت اور مستقبل میں ان کے ارتقاء کے متعلق شدید اختلاف رائے ہے۔ انتہا یہ ہے کہ اردو کے بعض طرفدار ہندی کے اور ہندی کے بعض جو شیلے مدعی اُردو کے وجود سے ہی انکار کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہمارے ملک کی یہ بڑی بڑی زبانیں تنگ نظری، ضد اور شرارت کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں اور ترقی کر رہی ہیں۔

مثلاً آنجہانی پنڈت رام چندر شکل، جنھوں نے ہندی ادب کی نہایت عالمانہ تاریخ لکھی ہے، اُردو کے متعلق فرماتے ہیں کہ وہ کھڑی بولی کا کرِترم روپ یعنی بگڑا ہوا نقلی روپ ہے، اس کا اصلی روپ ہندی ہے ___ ''

- ڈاکٹر دھیریندر ورما 'الہ آباد یونی ورسٹی میں شعبۂ ہندی کے صدر لکھتے ہیں:

''چونکہ ہمارے حاکم اب بدل گئے ہیں یعنی مسلمانوں کی جگہ انگریز ہندوستان کے حکمراں ہیں) اس لیے پہلے کے مقابلے میں اب اُردو کا مستقبل اتنا روشن نہیں رہا۔''

- میاں بشیر احمد (ایڈیٹر ہمایوں)' مولوی عبدالحق اور سر تیج بہادر سپرو کے نزدیک '' جدید ہندی، ہندو تعصب اور فرقہ پرستی کی وجہ سے وجود میں آئی ہے۔''

- اس پس منظر کے بعد سجاد ظہیر نے اردو اور ہندی کے مقابلے میں ہندوستانی کے موقف پر روشنی ڈالی ہے اور لکھا ہے:

"گاندھی جی نے حال میں اک درمیانی صورت نکالنے کی کوشش کی ہے لیکن خود کانگریس کے تمام لوگ اس معاملے میں گاندھی جی سے متفق نہیں ہیں۔ ایک طرف بابو پرشوتم داس ٹنڈن، سمپورنانند جی اور ہندی ساہتیہ سمیلن کی اکثریت ہے۔ اس گروہ کا کہنا ہے کہ: "ہمیں ڈر ہے کہ ہندوستانی کا مبہم نام دے کر ملک پر کہیں اُردو نہ ٹھونس دی جائے۔"

دوسری طرف جمعیۃ العلماء اور اکثر مسلمان کانگریسی ہیں جو گاندھی جی سے اس معاملے میں اتفاق نہیں کرتے۔ انھیں یہ ڈر ہے کہ ہندوستانی کے نام پر کہیں ہندی کا پرچار نہ شروع ہو جائے۔

ان دونوں گروہوں کے درمیان گاندھی جی اور ان کے حمایتی کھڑے ہیں۔ اُردو کی حمایت کرنے والوں کی اکثریت بھی گاندھی جی کے تصور والی ہندوستانی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔

دونوں فریق صرف اپنے کو سچائی پر سمجھتے ہیں۔ دوسری طرف انھیں صرف جھوٹ اور ضد اور تعصب نظر آتا ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر وہ سب کچھ ٹھیک ہے جو اردو والے ہندی کے متعلق اور ہندی والے اُردو کے متعلق سوچتے ہیں، اور اگر ان دونوں زبانوں کی بنیاد مصنوعی اور غیر فطری ہے تو پھر اس کا کیا سبب ہے کہ ان دونوں زبانوں کی دن بہ دن ترقی ہو رہی ہے اور ان کی مقبولیت عوام میں بڑھ رہی ہے؟"

اس وقت اُردو اور ہندی دونوں زبانوں کا حلقۂ اثر پھیل رہا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ اُردو کے لیے خود اپنے وطن کی زمین تنگ ہوتی جا رہی ہے، حکومت کے رویّے کی وجہ سے اور سرکاری مشینری کے طریق کار اور تنگ نظری کے باعث۔ لیکن مشرق و مغرب کے دوسرے ملکوں میں دونوں زبانوں کی رفتارِ ترقی تقریباً یکساں ہے۔ ہندوستان میں اُردو کو جو صورت حال درپیش ہے، تعلیمی اور سرکاری اداروں کی سطح پر، اس کے نتائج خراب ہی نہیں، ہولناک کہے جا سکتے ہیں۔

ابھی حال میں، سیّد ہاشم علی اختر صاحب مرحوم، سابق وائس چانسلر، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کی شخصیت پر جناب رام پرکاش کپور کا ایک تعزیتی مضمون شائع ہوا ہے۔ ہاشم علی اختر صاحب اُردو کے لیے دوز ائد رسوم خط، دیوناگری اور رومن کے زبردست حامی تھے۔ ان کا موقف اس سلسلے میں کیا تھا، خود انہی کے لفظوں میں پڑھیے:

"گذشتہ چوبیس سال سے میں زائد رسم خط کی بات کر رہا ہوں اور اُردو والے اسے رسم خط کی تبدیلی سمجھ کر اخباروں میں میری مخالفت کرتے رہے ہیں۔ میری ساری تعلیم ایم ایس سی تک، اُردو میں ہوئی ہے۔ میں نے دفتری کام اور فیصلے اُردو میں لکھنے شروع کیے جو آزادی کے بعد انگریزی میں لکھنے پڑے۔ میرے خاندان کے پچاس سال سے کم عمر کے کسی شخص کو اُردو نہیں آتی... عثمانیہ اور علی گڑھ میں اُردو لکھنے پڑھنے والے طلباء کی تعداد بہت ہی کم ہے اور یہ سب تاریخ کا جبر ہے۔ تنگ نظری دونوں طرف سے ہوئی ہے، لیکن ملک کی قومی زبان ایسی ہونی چاہیے کہ اس میں تمام ہندوستانی زبانوں کے الفاظ کو جہاں تک ممکن ہو سکے، شامل کیا جا سکے تا کہ ہر لسانی گروہ کو Sense of Belonging ہو... میری رائے میں ایک وسیع آغوش، فراخ دل اور بے تعصب ہوتی ہے جس کو مولوی عبدالحق صاحب ہندی کی سب سے آخری اور شائستہ شکل اور پنڈت نہرو A variation of Hindi اور مہاتما گاندھی صرف رسمِ خط کا فرق سمجھتے تھے جب اُردو کے تمام لکھنے والوں کو ہندی والے بڑے شوق سے پڑھ رہے ہیں تو اس سے ظاہر ہے کہ ترجمے کی ضرورت نہیں ہے۔ (صرف रूपान्तर یا لپی بدل دینا کافی ہوگا۔)

اردو بولنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہو رہا ہے۔ گذشتہ چالیس برسوں میں اردو لکھنے والوں کی تعداد روز بروز گھٹتی جا رہی ہے اس

طرح اُردو اب ''آنکھوں کی زبان نہیں'' بلکہ کانوں کی زبان'' بن کر رہ گئی ہے... اس وقت ہندوستان میں اُردو کی بقا کا اور ترقی کا مسئلہ ہے اور مغرب میں ''ترویج'' کا مسئلہ ہے... ان حالات میں اُردو کو زندہ رکھنا ہے تو ہم کو ہندوستان میں اُردو کو زائد رسم خط یعنی ہندی دیوناگری میں اور مغرب میں اس کی ترویج کے لیے رومن رسم الخط میں لکھنا ہوگا۔

(تہذیب الاخلاق، علی گڑھ نومبر ۲۰۰۳ء)

''اُردو رسم الخط کے بہت سی زبانوں کے رسم خط سے بہتر ہونے اور مختصر نویس ہونے پر کوئی شبہ نہیں۔ شاید یہی ایک رسم خط ہے جس میں ہر آواز کو لکھا جاسکتا ہے عربی میں چ۔گ۔پ۔ژ۔ٹ۔ڈ۔ڑ نہیں ہیں۔ ہندی میں ف۔ق۔خ۔ز۔ژ۔غ وغیرہ نہیں ہیں۔ انگریزی میں ۲۶ حروف تہجی ہیں۔ ۴۰ آوازیں نکالی جاسکتی ہیں۔ اس لیے زبان سیکھنے والوں کو بڑی تکلیف ہوتی ہے۔ بہت سی آوازیں نہیں نکالی جاسکتیں۔ مثلاً تن تو لکھا جاسکتا ہے۔ لیکن تن تھن اور ٹھن کسی طرح نہیں لکھا جاسکتا۔ انگریزی میں تشدید نہیں ہے اور نہ نون غنہ ہے۔ سوال اس وقت یہ ہے کہ جو لوگ اُردو کو اپنی مادری زبان بتاتے ہیں (جن میں وجیالکشمی پنڈت بھی شامل ہیں) ان کی آزادی کے بعد پیدا ہونے والی نسل کے لوگوں میں حکومت کی اُردو دشمن پالیسیوں کی وجہ سے اُردو رسم خط جاننے والے بہت کم رہ گئے ہیں۔ بچے ماں باپ کو انگریزی میں خط لکھتے ہیں اور اگر کوئی شعر یا اُردو لفظ لکھنا ہوتا ہے تو اسے دیوناگری میں لکھتے ہیں۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے کوئی سترفی صد طلبا اُردو رسم الخط سے واقف نہیں ہیں۔ طلبا کی یونین کے ایک جلسے میں معتمد یونین نے بڑی فصیح اُردو میں تقریر پڑھی۔ جب میں نے اُسے دیکھا تو وہ دیوناگری میں تھی۔ سروجنی ریڈی کا ایک

سپاس نامہ جو وزیر اعظم کی آمد کے موقعے پر پڑھا گیا تھا، وہ تلگو رسم الخط میں
تھا۔ مسز روڈا مستری گجراتی میں اُردو تقریریں لکھ لیتی ہیں... لتا منگیشکر
مرہٹی رسم الخط میں سارے گانے لکھ لیتی ہیں اور یہی حال دوسروں کا ہے۔''

(حوالہ ایضاً)

یہ صورتِ حال ایک جیتی جاگتی حقیقت ہے جس کی طرف سے آنکھیں پھیر لینے کا مطلب ایک سچائی سے انکار کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہاں اُردو رسم خط کے متبادل یا Substitute کی بات نہیں کی جارہی ہے۔ ہاشم علی اختر صاحب کا اصرار دو زائد رسم خط، دیوناگری اور رومن سے مدد لینے اور ان کے واسطے سے اُردو کو اُردو جاننے والوں لیکن اُردو رسم خط سے بے گانہ لوگوں تک اُردو کو مقبول بنانے پر ہے۔ اُردو اور ہندی میں اختلاف کم ہیں، اشتراک کے پہلو بہت سے نکلتے ہیں۔ شمشیر بہادر سنگھ دونوں کی ادبی روایت کا ایک مشترک خاکہ مرتب کرنا چاہتے تھے۔ سجاد ظہیر نے ہندوستانی پر اپنے رسالے کے اخیر میں ''ہمیں کیا کرنا چاہیے؟'' کے عنوان سے ایک دستور العمل کی نشان دہی کی ہے اور کچھ تجویزیں پیش کی ہیں۔ مختصراً انھیں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ:

۱۔ اُردو اور ہندی کی علیحدگی کو تسلیم کرتے ہوئے انھیں قریب لانے کی کوشش ہونی چاہیے۔

۲۔ ضروری ہے کہ ہندی اور اُردو کے مشترک لسانی علاقے کو قائم رکھا جائے اور اسے بڑھانے کے جتن کیے جائیں۔

۳۔ ہندی میں شامل فارسی، عربی، اُردو کے عام فہم لفظوں کو ترک کرنے کی روش پر روک لگائی جائے۔

۴۔ اُردو والے ٹھیٹھ ہندی یا سنسکرت کے ایسے لفظوں کو جو اُردو لغات کا حصہ بن چکے ہیں، اپنی زبان سے الگ نہ کریں۔

۵۔ اُردو اور ہندی کے اساتذہ کے لیے دونوں زبانوں کا جاننا لازمی قرار دیا

جائے۔

۶۔ دونوں زبانوں کی مشترک لغت تیار کی جائے، دونوں رسوم خط میں۔

۷۔ اُردو میں ہندی اور ہندی میں اُردو کو مقبول بنانے کی کوشش کی جائے۔

۸۔ اردو ہندی کے مشترک پروگرام پیش کیے جائیں۔

۹۔ ایک دوسرے کو اُردو اور دیوناگری رسم خط میں منتقل کرنے کا سلسلہ قائم رہے۔

۱۰۔ ایک سے دوسری زبان میں ترجمے کی رفتار تیز تر ہو۔

موجودہ حالات میں ان میں سے کتنی باتیں ممکن العمل ہوں گی اور قابلِ قبول، اس کا بہت کچھ انحصار ہماری جمہوری اور سیکولر روایات کے تحفظ اور استحکام پر ہے۔ ہم اپنی زندگی سے جڑی ہوئی حقیقتوں کی تعبیر کا کام صرف سیاست دانوں کے سپرد یا حکومتوں کے حوالے نہیں کر سکتے۔ ان کے حال کا سب کو پتہ ہے۔ شمشیر کا خیال تھا کہ اُردو ہندی مسئلے کو سب سے زیادہ الجھایا ہے سیاست دانوں نے اور زبان کی سیاست نے۔ ان کے لفظوں میں پہلے ''کئی پرانی پتریکاؤں میں ہندی + اُردو کے سیکشن ساتھ ساتھ نکلتے تھے۔ کچھ لوگوں کے لیے بھاشا چناؤ کے سکوں کی طرح ہے۔ کب کون چلے گا۔ رامائن کے اشلوک گائیں تو جے جے ہوگی۔ بھارت میں بھاشا کے प्रतिایک شاونزم، संकीर्णता....मानसिकता रुगण के تحت تھوپی گئی भावनात्मकता ہے۔ اسی لیے میں نے شروع ہی میں عرض کیا تھا کہ اُردو ہندی اور ہندوستانی کے سوال پر سوچ بچار کرتے ہوئے ہمیں ہر طرح کی جذباتیت، احساس برتری، تعصب اور لسانی نخوت سے اپنے آپ کو آزاد کرنا ہوگا۔ ایک قومی میڈیم کی تشکیل تو شاید ہمارے یہاں ممکن نہیں کیوں کہ بہت سے با اثر لوگ قومیت کا اپنا الگ الگ تصور رکھتے ہیں اور اجتماعی قدروں کی بتاہی کو اپنی نجات کا واحد طریقہ سمجھتے ہیں لیکن اُردو ہندی کے ایک مشترکہ میڈیم کی بات شاید صرف دیوانے کا خواب نہیں ہے۔ ہم میں ایسے لوگ بہرحال موجود ہیں جو ساتھ چلنے سے جھجکتے نہیں۔ ضرورت ہے ایک سیکولر اقتدار کی۔ سیکولر اور جمہوری قدروں کو بحال کرنے کی اور ایک سیکولر نظامِ تعلیم کی۔ اُردو ہندی کے لسانی جھگڑوں کا تذکرہ اب ختم ہونا چاہیے۔ فراق گورکھپوری سے راہی معصوم تک اور بھگوتی چرن ورما،

امرت لال ناگر سے لے کر دھرم ویر بھارتی تک ان اختلافات پر گفتگو نے دوریاں کم نہیں کیں، بڑھائی ہیں۔ اس لیے یہ تماشا اب دوہرایا جائے۔ اچھا ہوا کہ پریم چند کے گھرانے سے امرت رائے کے بعد آلوک رائے کی آواز بھی اٹھی ہے۔ اس آواز میں ہندوستانی آواز کے رنگ بھی شامل ہیں۔ سو کچھ امید تو بندھتی ہے___! ورنہ تو بہ قول شمشیر:

ایشور/ اگر میں نے عربی میں/ پرارتھنا کی/ تو مجھ سے ناراض ہو جائے گا/
اللہ/ یدی (यदि) میں نے سنسکرت میں سندھیا کر لی تو/
تو مجھے دوزخ میں ڈال دے گا/ لوگ تو یہی کہتے گھوم رہے ہیں۔!!!

اُردو نئے ہزاریے کی دہلیز پر

[اندیشے اور امکانات]

اُردو کی لسانی اور ادبی روایت کو اپنی اجتماعی تاریخ کے پس منظر میں، ہم ایک انوکھی اور دلاویز تہذیبی روایت کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ ہندوستان کی معلوم اور محرّرہ تاریخ میں ہر چند کہ اس جغرافیائی وحدت کو ایک لسانیاتی علاقے (Linguistic Area) یا زبانوں کے عجائب گھر سے تعبیر کیا جاتا ہے، مگر اُردو کو چھوڑ کر کسی دوسری ہندوستانی زبان کو یہ امتیاز حاصل نہ ہو سکا۔ ہندوستان کے سیاق میں پچھلے ہزاریے کی اجتماعی زندگی کے سب سے روشن نشانات میں ایک نشان اُردو کا بھی ہے۔ اُردو ہماری پچھلے ہزار برسوں کی تہذیب و تاریخ کی ایک نمایندہ دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہندوستان کی مجموعی فکر (اور یہاں ہندوستان سے پورا برصغیر مراد ہے)، اس کے انفرادی اوصاف اور ثقافتی کمال اور کامرانیوں کی کہانی اُردو کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتے۔ امیر خسرو سے لے کر اقبال اور فراق و فیض تک اُردو کی داستان ایک غیر معمولی تہذیبی سلسلے اور ایک بے مثال ذہنی اور جمالیاتی تجربے کی اٹوٹ روایت کے طور پر دیکھی جا سکتی ہے، ایک کشادہ ظرف، وسیع القلب، روادار اور رنگارنگ سیکولر اور انسان دوست مظہر جو ہر لحاظ سے تمام ہندوستانی زبانوں میں ممتاز ٹھہرتی ہے۔

ہزاریے سے ہٹ کر ہم اپنی توجہ صرف ایک صدی پر مرکوز کریں تو طرح طرح کے اندیشے اور وسوسے (اُردو کے سیاق میں) سر اُٹھاتے ہیں۔ بیسویں صدی کو ایک انتہائی پر تشدد صدی (A most violent century) کہا گیا ہے۔ (شام لال : A Hundred Encounters) اس صدی نے ہمارے کئی خوابوں کو پامال کیا اور ہمارے کئی آدرش ہزیمت سے دوچار ہوئے۔ ہماری روایتی وسیع المشربی، رواداری اور سکون پسندی پر، اس صدی کے دوران

رونما ہونے والے واقعات نے کئی سوالیہ نشانات ثبت کیے۔ اس صدی کے دوران ہم نے شاید بہت کچھ کھویا اور بہت کم پایا۔ ہماری اجتماعی تاریخ اور متحدہ ومشترکہ تہذیب کی بیلنس شیٹ میں خسارے کا احساس کامیابی اور کامرانی کے احساس پر غالب ہے اور اس احساس تک رسائی کا ایک راستہ اُردو زبان کی صورتِ حال اور اُردو کو درپیش مسئلوں کی روداد سے ہو کر بھی جاتا ہے۔ یہاں میں کچھ اور عرض کرنے کے بجائے شام لال کی ایک عبارت ترجمے کے بغیر نقل کرنا چاہتا ہوں۔ ان کے جس کالم سے یہ عبارت لی گئی ہے، اس کا عنوان ہے: The Future is Bad News شام لال لکھتے ہیں:

> Coping with the future is but another name for facing the present. This is because our ideas of how things will shape are derived mostly from such forces for change as are already at work. Preparing for the Twenty First century therefore means little apart from coming to grips with the current challenges.
>
> -A Hundred Encounters, P.8

یعنی یہ کہ آنے والے زمانوں میں اُردو کے حساب سے جن مسئلوں کی طرف ہمارا ذہن جاتا ہے، وہ اُردو کو درپیش موجودہ مسئلے ہی ہوں گے۔ وہی لسانی فرقہ پرستی اور توسیع پسندی، وہی عدم رواداری اور علیحدگی پسندی، اُردو کے جمہوری اور سیکولر مزاج کو نظر انداز کرنے کی وہی روش اقتدار کے مراکز کی وہی بے حسی اور منصوبہ بندی اُردو دشمنی جس نے اُردو کشی کی شکل اختیار کر لی اور اُردو والوں کی وہی باہمی چپقلش، بے عملی اور اپنے حالات کے لیے دوسروں کو قصوروار ٹھہرانے کی عادت۔ خاص طور سے پچھلی صدی کے دوران اُردو انہی آشوبوں میں گھری رہی ہے۔ یہ سلسلہ آنے والے دنوں میں بھی جاری رہے گا تاوقتیکہ اُردو دنیا کی اندرونی اور بیرونی صورتِ حال میں کوئی نمایاں انقلاب اور تبدیلی پیدا ہو جائے۔

معاصر سہ ماہی 'اُردو ادب' کے حالیہ شمارے میں (اپریل، مئی، جون ۲۰۰۳ء) اداریے

کے تحت 'اُردو ادب' کے مدیر ڈاکٹر اسلم پرویز نے اُردو کی صورت حال، اس سے وابستہ مسئلوں اور مشکلات کی تاریخ، نیز آنے والے دور میں اُردو کی ترقی اور تحفظ کے امکانات اور اندیشے بیان کیے ہیں۔ اس فکر انگیز تحریر سے دو اقتباسات حسب ذیل ہیں:

> کسی زبان کے زندہ رہنے یا اس کے مردہ ہو جانے کا تعلق اس زبان پر ہونے والے قاتلانہ حملوں سے نہیں ہے خواہ یہ حملے کتنے ہی مہلک ہوں۔ زبان کی سب سے بڑی طاقت ہوتی ہے اس کے بولنے والے اور جب تک یہ زندہ رہتے ہیں زبان زندہ رہتی ہے۔ کسی زبان کی موت دراصل اُس وقت واقع ہوتی ہے جب وہ اپنے اوپر تبدیلیوں کا دروازہ بند کر لیتی ہے۔ اس طرح زبان تاریخ کے اسی موڑ پر ٹھہری رہ جاتی ہے اور بولنے والے دوسری زبانوں کا دامن پکڑ کر تاریخ کے اگلے سفر کی راہ لیتے ہیں۔

دوسرا اقتباس یوں ہے کہ:

> ہمیں اپنے بچوں کو اُردو پڑھانا ہے، اگر اسکولوں میں نہیں تو گھروں میں اور اس سے بھی زیادہ ضروری یہ ہے کہ جہاں جہاں اسکولوں میں اُردو ہے وہاں پرائمری اسکول کی سطح سے لے کر یونیورسٹیوں کے پوسٹ گریجویٹ شعبوں تک ہمیں اساتذہ کے پاس جا کر انھیں یہ باور کرانا ہے کہ بھائی خدا کے لیے آپ اپنی ذمّے داریوں سے ایمان داری کے ساتھ عہدہ بر آ ہوئیے ــــ ان طالب علموں کو جن کے مستقبل کی عنان آپ کے ہاتھ میں ہے' انھیں محنت اور ایمان داری کے ساتھ پڑھائیے بھی ــــ اس صورتِ حال کی طرف توجہ نہ دی گئی تو مطلوبہ تعداد میں اُردو میڈیم اسکول کھل جانے پر بھی مسئلہ حل نہیں ہوگا ــــ

ان اقتباسات کو یہاں نقل کرنے کا مقصد اُردو کے ایک بنیادی وصف کی نشان دہی ہے جس نے پچھلے ہزاریے میں دوسری ہندوستانی زبانوں کے مقابلے میں سرفراز کیا۔ یہ وصف

عبارت ہے اُردو میں تبدیلیوں کو قبول کرنے کی غیر معمولی صلاحیت اور اس کے خمیر میں شامل لسانی رواداری اور کشادگی سے۔ اُردو نے اپنے دروازے جب تک بیرونی اثرات کے لیے کھلے رکھے اس کا دائرہ مسلسل وسیع ہوتا رہا، یہاں تک کہ اُردو نے اس ملک میں (ہندوستان میں) سب سے زیادہ کثرت سے سمجھی جانے والی زبان کی حیثیت (لنگوا فرینکا) اختیار کر لی۔ روزمرّہ اظہار کی زبان کے طور پر اُردو کو ہندوستان کے مختلف علاقوں اور مختلف اقوام میں جو قبولیت ملی اسی رواداری اور جمہوری رویّے کی بناء پر ملی۔ دکنی اُردو اور اٹھارہویں صدی تک شمالی ہندوستان میں بھی ادبی اظہار کا عام وسیلہ بننے والی اُردو کا رشتہ اپنے گرد و پیش کی زندگی اور اپنے طبیعی و جغرافیائی پس منظر سے بہت مضبوط اور مستحکم ہے لیکن جیسے ہی اس کشادہ نظری کی جگہ لسانی اصلاح اور اشرافیت کے ایک مصنوعی رویّے نے حاصل کر لی، اُردو کا دائرہ سمٹنے لگا۔ اس کے باوجود بازار، عوامی تقریبات، میلے ٹھیلے، تھیٹر اور تماشے سے وابستگی نے اُردو کی بنیادیں محفوظ رکھیں۔ اُردو والوں نے دکنی اُردو کو قبول کرنے کے بعد بھی ملک محمد جائسی، عبدالرحیم خان خاناں اور سنت کبیر کی زبان کو اپنانے سے گریز کیوں کیا، اس کی کوئی معقول وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ ہندوستان کی مختلف بولیوں کے خزانے سے خود کو دور رکھ کر اُردو نے اپنے آپ کو جتنا نقصان پہنچایا اس کی قیمت آج تک چکانی پڑ رہی ہے۔ لسانی اختصاص، خالص پسندی اور تصنع آمیز نفاست اُردو مزاج سے مناسبت نہیں رکھتی۔ دکنی اُردو کے خطوط پر پنجابی اُردو، بنگالی اُردو یا اُردو کے روایتی مراکز سے آگے مختلف قریوں اور علاقوں کی اُردو کے ایک ساتھ کئی رنگ سامنے آنے چاہیے تھے۔ لیکن لسانی مراکز میں پنپنے والے احساسِ برتری نے ایک انتہائی مہلک لسانی تعصب کی شکل اختیار کر لی اور اس تعصب کے نتیجے میں اُردو کے خلاف لسانی اور ادبی اور تہذیبی اور سیاسی اختلافات کی زمین سے اٹھنے والے طرح طرح کے محاذ بنتے گئے۔ کشمیر، پنجاب، بنگال، سندھ کے حالات کا اُردو کے سیاق میں جائزہ لیا جائے تو ایک پریشان کُن صورتِ حال کا خاکہ مرتب ہوتا ہے۔

اسی طرح یہ حقیقت بھی کہ اُردو کو اپنی بقا کا سامان سب سے پہلے اُردو کا نام لینے والے گھروں میں ڈھونڈنا چاہیے، آنے والے دنوں میں گذشتہ زمانوں کی بہ نسبت زیادہ کھل کر سامنے

آئے گی۔ کوئی بھی زبان صرف سرکاری سرپرستی اور بیرونی اسباب کے سہارے زندہ نہیں رہتی اور اُردو کے بارے میں تو ہم یہ دعویٰ کرتے کبھی نہیں تھکتے کہ اُردو ایک زبان ہی نہیں ایک تہذیب بھی ہے۔ اُردو کو بچائے رکھنا دراصل ایک تہذیب کو بچائے رکھنے کے مترادف ہے۔ اس تہذیب کا شناس نامہ اس کی جمہوری قدریں اور سیکولر روایتیں ہیں۔ پچھلے ہزاریے میں اُردو کی پیدائش سے لے کر اس کی ادبی روایت کے آغاز اور ارتقاء تک ورق الٹتے جائیے، اُردو زبان وادب کے آئینے میں ہماری جمہوری قدروں اور سیکولر روایتوں کا عکس کہیں بھی دُھندلا نظر نہ آئے گا۔ قومی تشخص اور متحدہ تہذیب کا مسئلہ ہو، ایک نئی ذہنی بیداری اور جدید فکری نشاۃ ثانیہ کا مسئلہ ہو یا قومی آزادی کی جدوجہد کا مسئلہ ہو، اُردو ہمیں پیش پیش دکھائی دیتی ہے۔ مصوری، موسیقی، فن تعمیر، غرض کہ ہماری قومی ثقافت کے کسی بھی مظہر پر نظر ڈالیے، اُردو کی جھولی کبھی خالی نہ ہوگی۔ اُردو ہماری اجتماعی تاریخ کے سب سے قیمتی اور روشن تہذیبی تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ مگر اس طاقت ور تجربے کو بچائے رکھنا شاید بہت آسان نہیں ہے۔ موجودہ دور میں اس پر دو طرف سے حملے ہو رہے ہیں۔ ایک تو علاحدگی پسندی، رجعت پرستی اور تنگ نظری پر مبنی سیاست کی طرف سے جس نے ہماری جمہوریت اور ہماری سیکولرزم، دونوں کو نشانہ بنا رکھا ہے۔ چنانچہ اُردو بھی فرقہ پرست طاقتوں کی زد پر ہے۔ تعلیمی اداروں میں دفتری نظام میں، عوام ذرائع ابلاغ کے محکموں اور شعبوں میں جہاں گئے زمانوں میں اُردو سربلند دکھائی دیتی تھی، اب اس کا سانس لینا بھی دوبھر ہے۔ دوسری طرف انفرمیشن ٹکنالوجی کا سیلاب ہے جس نے نجات کے تمام راستے مسدود کر دیے ہیں۔ اس سطح پر اُردو اور دوسری ہندوستانی زبانوں کا معاملہ تقریباً یکساں ہے، ایک درد مشترک جس کی آنچ کہیں ہلکی ہے کہیں تیز، لیکن اس کے آزار سے محفوظ کوئی نہیں ہے۔ Info-Tech Society کے مسائل ہمارے ملک میں مغربی ملکوں کی بہ نسبت مختلف ہیں۔ میں اطلاعاتی انقلاب یا انفرمیشن ریوولیوشن کو سراب یا عہدِ حاضر میں انسان کی ٹکنالوجیکل کامرانی اور اخلاقی بےحسی یا روحانی پژمردگی کا اعلانیہ نہیں سمجھتا۔ خبر رسانی اور عوامی تفریح کے شعبے میں اس ٹکنالوجی کی افادیت تسلیم، گرچہ ہمارے عہد کے بعض سماجی مفکر خبر رسانی کے پھیلتے ہوئے جال اور اس پورے انفرمیشن نیٹ

ورک کو Garbage Information کے سادھن کا نام بھی دیتے ہیں۔ ہم اس حد تک جا بے نہ جائیں، پھر بھی اس حقیقت سے انکار کا جواز کیا ہوگا کہ انفرمیشن ٹکنالوجی سرمایہ دارانہ اور سامراجی سیاست کے پھیر میں Misinformation کی ترویج و ترقی کا ذریعہ بھی بن گئی ہے۔ ایک متنازعہ اور پیچیدہ مسئلہ ہے کہ انفرمیشن ٹکنالوجی کی ترقی کے باعث حقیقتیں کھل کر سامنے آرہی ہیں یا چھپائی جارہی ہیں۔ اس عہد کے سماجی مفکروں اور دانش وروں کی اکثریت اس ترقی کے نتائج سے بہت خوش اور مطمئن نہیں ہے کیوں کہ انسانی تہذیب اور ثقافت کی تعمیر کے وسائل صرف مادّی اور ٹکنالوجیکل نہیں ہوتے۔ ڈیوڈلیونس (David Lyons) کا خیال ہے (The Information Society, Polity Press, 1990) کہ ایک سچائی جو ہمیشہ یاد رکھی جانی چاہیے یہ ہے کہ کمپیوٹر کی تشکیل بھی، ایٹم بم اور میزائل کی طرح فوجی اسٹیبلشمنٹ کی تحریک پر ہوئی تھی۔ اسی لیے سائنس پر مبنی فلاحی ریاست (Science-based Welfare State) نے بہت جلد ایک سائنس پر مبنی جنگی ریاست (Science-based Warfare State) کی حیثیت اختیار کرلی۔ عالمی سطح پر رونما ہونے والے حالیہ واقعات (خلیجی جنگ، عراق پر ''اتحادی'' افواج کا حملہ) اسی واقعے کی شہادت دیتے ہیں۔

عالمی گاؤں (Global Village) کا ایک مقبول عام استعارہ جسے انفرمیشن ٹکنالوجی کے پرجوش حامیوں نے ہوا دی' ایک گہری تقسیم اور تصادم کی نشان دہی بھی کرتا ہے__ ایسے ملکوں اور قوموں کے درمیان جن میں سے کچھ ترقی یافتہ ہیں، کچھ پس ماندہ ہیں یعنی کہ ایک طرف تو ٹکنالوجیکل کامرانیوں سے سرشار ممالک ہیں، دوسری طرف محروم اور مفلس اور سماجی ترقی کی دوڑ میں پیچھے رہ جانے والے ممالک۔ دونوں کی ترجیحات الگ الگ ہیں۔ ضرورتیں مختلف ہیں۔ ان کی اجتماعی سرشت اور مزاج یکساں نہیں ہے۔ تہذیبی سطح پر ان کے خلقیے (Ethos) میں فرق و امتیاز کے پہلوؤں کو پیش نظر رکھے بغیر ان پر انفرمیشن ٹکنالوجی کے اثرات کا اطلاق ہم نہیں کر سکتے۔ جس طرح اُنیسویں صدی کی ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کا دارو مدار مغرب کی تہذیبی برتری کے تصور پر تھا اور رسوم وروایات، عقائد و اقدار، تعلیم و تفکر سے وابستہ تمام نئی قدریں مغربی معیاروں

اور مصلحتوں کی پابند تھیں، اسی طرح انفرمیشن ٹکنالوجی کا معاملہ بھی بیرونی مقاصد کا تابع ہے اور اپنے آپ میں آزاد یا غیر جانب دار نہیں ہے۔ اس سلسلے میں غور طلب بات یہ ہے کہ مغرب کے صنعتی انقلاب کی شروعات کے دور میں مغربی دانش وروں کا ایک بہت بڑا حلقہ تو اس انقلاب کی مذمت اور اس میں چھپے ہوئے خطروں کی بات کر رہا تھا، مگر ہندوستانی مصلحوں اور سماجی قائدین کی اکثریت یا تو خاموش تھی یا سائنسی عقلیت کا گن گان کر رہی تھی۔ آج کے دور میں بھی ہمارے ملک اور معاشرے کو گھورتے ہوئے مسئلوں کے پیش نظر سوال یہ ہے کہ انفرمیشن ٹکنالوجی کے نظام پر اپنا جال پھیلانے والا معاشرہ اس ملک کے مخصوص حالات میں کہاں تک جائے گا اور کس حد تک کامیاب ہوگا۔ ہماری تہذیب کا مرکزی دھارا اس ٹکنالوجیکل معاشرے سے کتنی مناسبت اختیار کر سکے گا۔ جس اوبڑ کھابڑ، غیر متوازن اور غیر مساوی سطح پر ہماری اجتماعی زندگی کا نقشہ مرتب ہوا ہے ایک نئے کلچر کی تعمیر کے لیے یہ سطح کتنی سازگار ثابت ہوگی۔ متوسط طبقہ برقی آلات اور وسائل کے سحر میں بے شک گم ہے اور اس کے لیے اس جنجال سے نکلنا آسان نہیں ہے۔ لیکن پچھلے ادوار میں اپنے مخصوص نظام اقدار، اپنی فکری اور تخلیقی روایات اور اپنی معاشرتی تاریخ کے واسطے سے ہم نے جس تہذیب کا خاکہ ترتیب دیا ہے اس میں یہ نئی صورتِ حال کس حد تک ٹھیک بیٹھے گی۔ اپنے حیدر آباد کے دورے میں سائبر سٹی کی وسعت اور تحرک سے مرعوب ہوئے بغیر ورلڈ بینک کے صدر نے آندھرا پردیش کے وزیر اعلیٰ سے یہی سوال کیا تھا کہ آخر ہماری ترجیحات کیا ہیں؟ ہماری بنیادی ضرورتیں اور مسئلے کیا ہیں؟ ہماری تہذیبی ساخت اور معاشرتی مزاج سے نئی اجتماعی صورت حال کس حد تک مناسبت رکھتی ہے؟ بقول شخصے انفرمیشن ٹکنالوجی کا لایا ہوا ذہنی انقلاب ایک مہیب ڈیٹا بینک (Data Bank) تو تیار کر سکتا ہے لیکن اس کے توسط سے کیا ہم یہ جان سکیں گے کہ اپنے اجتماعی سفر میں ہم سے بھول کہاں ہوئی اور چیزیں روز بروز بگڑتی کیوں جا رہی ہیں؟ یہ سوالات ہماری قومی اور اجتماعی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں اور صرف اُردو زبان کے مسائل پر گفتگو میں ان پر غور و فکر کا بظاہر کوئی جواز نہیں، لیکن جب ہم اُردو کو ایک تہذیبی علامیے کے طور پر دیکھتے ہیں تو ہمیں ان تبدیلیوں کے سلسلے میں بھی محتاط اور چوکنا رہنا چاہیے جو ایک نئی ذہنی زندگی سے وابستہ ہیں اور

ہمارے چاروں طرف رفتہ رفتہ اپنا اثر پھیلا رہی ہیں۔ ہماری معاشرتی تاریخ اُردو زبان اور اس زبان سے براہ راست تعلق رکھنے والی تہذیب کا ایک خاص رول رہا ہے۔ اس تہذیب کی ایک خاص معنویت بھی رہی ہے۔ اگر اُردو کو بچانا ہے تو اس تہذیب کو بچانے کی ذمّے داری بھی ہمیں کو قبول کرنی ہوگی۔ نئے ہزاریے میں اگر اس تہذیب کے پاؤں اُکھڑ گئے تو اس زبان کا حال بھی شاید اچھا نہ ہوگا۔ اُردو زبان کی طرح اُردو تہذیب کی اساس بھی، جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا گیا' جمہوری قدروں اور سیکولر رویوں پر قائم ہے۔ یہی دونوں باتیں ہمارے اجتماعی حال اور مستقبل کا پیمانہ بھی ہیں۔ اگر یہ بچی رہ گئیں تو ہم بھی باقی رہیں گے ورنہ تو آنے والے زمانے کی زنبیل میں ہمارے لیے کیا ہوگا اور کیا نہ ہوگا، یہ فکر شاید بے معنی ہے!

عوامی ذرائع ترسیل، موجودہ ثقافت اور زبان و ادب

(چند بنیادی سوالات)

عالمی معاشرے میں پرنٹ میڈیا اور الیکٹرونک میڈیا کو فروغ تقریباً دو سو برس پہلے کے صنعتی انقلاب سے ملنا شروع ہوا۔ انسانی معاشرہ جو اُس وقت تک ایک ہمہ گیر اور منظم وحدت کے طور پر دیکھا جاتا تھا، اب دو حصّوں میں تقسیم ہوگیا۔ ایک مغربی دانش ور نے ''دو ثقافتوں'' (Two Cultures) کی اصطلاح وضع کی ___ ادبی ثقافت اور سائنسی ثقافت۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس اصطلاح کو رواج دینے والے سی پی اسنو بہ یک وقت ایک سائنس داں بھی تھے اور ایک معروف ناول نگار بھی۔ لیکن ان کا ذہن اپنی وضع کردہ اصطلاح کے اندرونی تضاد کی طرف نہیں گیا اور بہت جلد دنیا بھر میں دو ثقافتوں کے سوال پر بحث شروع ہوگئی۔ اس بحث میں بیسویں صدی کے بعض اعلیٰ ترین دماغوں نے حصّہ لیا مثلاً برٹرینڈ رسل، ایف۔ آر۔ لیوس اور ان کے کئی ممتاز معاصرین جن کا تعلق سماجیات اور ادب کے شعبوں سے تھا۔

ہمارے زمانے میں آرٹ اور ادب کی معروف نقاد اور سماجی مفکر سوسن سونٹیگ (Susan Sontag) کا خیال ہے کہ دو ثقافتوں کے تصوّر کو ترقی دینے والوں میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ سائنسی ثقافت تو سائنس اور ٹکنالوجی کے ارتقا کے ساتھ مسلسل تبدیل ہوتی ہے، لیکن ادبی ثقافت جامد اور مُتحجر ہے۔ اس غلط فہمی کے نتیجے میں یہ خیال بھی رونما ہوا ہے کہ آرٹ اور ادب ہمارے موجودہ معاشرے کے لیے رفتہ رفتہ بے معنی اور غیر ضروری ہوتے جائیں گے۔

بے شک آرٹ اور ادب کا فروغ اس طرح نہیں ہوتا جس طرح سائنس اور ٹکنالوجی کا ہوتا ہے لیکن تبدیلی تو فطرت کا قانون ہے اور اس کی زد سے انسانی زندگی اور ثقافت کا کوئی بھی شعبہ محفوظ نہیں رہ سکتا۔ ہمارے زمانے کی لسانی، ادبی اور فنّی بصیرت اور تخلیقی طرز کی جڑیں ایک

سائنسی اور ٹکنالوجیکل عہد کی زمین میں پیوست ہیں۔ ان کا تعلق ہمارے تجربے سے ہے اور ہمارا تجربہ انسانیت کی تاریخ، سماجی اور مادّی تحرک کے ایک خاص پس منظر سے برآمد ہوا ہے۔ بہ قول سوسن سونٹیگ:

> "What we are witnessing is not so much a conflict of cultures as the creation of a new (potentially unitary) kind of sensibility - What we are getting is not the demise of art, but a transformation of the function of Art, which arose in human society as a magical-religion operation, and passed over into a technique for depicting and commenting on secular reality, has in our own time arrogated to itself a new function - neither religious, nor serving a secularized religious function, nor merely secular or profane. Art today is a new kind of instrument, an instrument for modifying consciousness and organising new model of sensibility."

راہی معصوم رضا نے اپنے ایک مضمون میں زبان و ادب، موجودہ ثقافت اور ماس میڈیا سے اُس کے رشتوں کے مضمرات پر کچھ اہم سوال اُٹھائے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ماس میڈیا اور فلم کے اثرات جس تیزی کے ساتھ ہماری موجودہ ثقافت پر پھیلتے جا رہے ہیں۔ اس کے پیش نظر ادب کے روایتی دائرے کو توڑنا ضروری ہو گیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:

> "چھیانوے فی صد آبادی کے لیے لکھا ہوا لفظ بے معنی ہے۔ لیکن یہی لفظ اگر سنا جائے تو اس کی پہنچ بڑھ جاتی ہے۔ پورے ہندوستان میں فلموں کی مقبولیت اس کا ثبوت ہے۔ سنیما کی پہنچ چھپے ہوئے لفظ سے زیادہ ہے۔ اس کے لیے ہمارے دانش ور چاہے جتنا ناک بھوں چڑھائیں ادب اور سماجیات کے شعبے فلم جیسی طاقت ور صنف کی ان دیکھی نہیں کر سکتے۔ سنیما کی اس بے پناہ طاقت کے علاوہ ادب کی تدریس اور تفہیم کے لیے سنیما کو ادب مان کر اسے ادب کے نصاب میں شامل کرنا ضروری ہے۔"

مضمون سنیما' ادب اور نصاب تعلیم
(سنیما اور سنسکرتی سے)

اس سلسلے میں راہی نے ایک معنی خیز بات یہ کہی ہے کہ عام قاری جب کوئی شعر پڑھتا ہے تو اس کے دماغ کے پردے پر ایک تصویر اُبھر آتی ہے۔ یونی ورسٹیوں کا فرض ہے کہ (ادب کے) قارئین کو یہ تصویر بنانا سکھائیں اور ان سب کے لیے ہمیں سنیما کو اپنے عام نصابِ تعلیم کا حصہ بنانا ہوگا کیوں کہ سنیما ایک ایسا فن ہے جو لفظوں (اور لکیروں) کو چلتی پھرتی ' سوتی جاگتی ' ہلتی ڈلتی تصویروں میں منتقل کر کے انہیں سمجھنے کا کام آسان کر سکتا ہے۔ سنیما سنی سنائی کو آنکھوں دیکھی بنا دیتا ہے اس لیے زیادہ لائق اعتبار ہو جاتا ہے۔

راہی نے مختلف دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ سنیما ادب ہی کی ایک شاخ ہے، چنانچہ سنیما بھی انہی جذباتی، ذہنی اور جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کا ایک ذریعہ ہوتا ہے جو ادب سے منسوب کیے جاتے ہیں۔ انہی کے لفظوں میں '' سنیما پرچار یا پروپیگنڈہ نہیں ہے۔ وہ لوگوں کو سکون کے واسطے سے وہ سماج کو صحت مند بنانے کی لڑائی لڑتا ہے۔ جس طرح کوئی نظم، ناول، کہانی یا ادب جو اس فرض کو ادا نہیں کر سکتا بے کار ہے، اسی طرح جو فلم اس فرض کی ادائیگی نہیں کر سکتی وہ ناقص ہے۔''

گویا کہ ادبی ثقافت اور سائنسی ثقافت میں آویزش اور پیکار کے بجائے اب ایک یگانگت اور آمیزش کے آثار پر توجہ دی جانے لگی ہے اور انسان کی ذہنی اور تخلیقی بصیرت کی خانہ بندی کا جو میلان ، صنعتی انقلاب کے بعد سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی اور نازش بے جا کے اوّلین ادوار میں عام ہونے لگا تھا، اب اس کی جگہ ادب اور سائنس دونوں کی بات ایک نئے امتزاجی شعور نے لے لی ہے۔ آرٹ اور سائنس یا ادبی ثقافت اور سائنسی ثقافت کے مابین تصادم کی جگہ اب ایک پُل نظر آنے لگا ہے۔ اب ہمارے معاشرے میں ایسے افراد کی کمی نہیں جو ٹیلی وژن کو انسان کی بصارت اور مشاہدے کے توسیعی علاقے کے طور پر دیکھتے ہیں اور کمپیوٹر کو کتاب کے Extension یا توسیع کی حیثیت دیتے ہیں۔ پرنٹ میڈیا یعنی صحافت کے ساتھ ساتھ اب الیکٹرونک میڈیا نے بھی اعلیٰ درجات میں تعلیمی نصاب کے ایک لازمی عنصر کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور ریڈیو، ٹیلی وژن، فلم سے ادب کے طالب علموں کا شغف روز بروز بڑھتا جا رہا ہے۔

اس صورتِ حال کے سیاق میں ہندوستان کی تقریباً تمام علاقائی زبانوں کی طرح اُردو زبان وادب کے دائرہ کار میں بھی تبدیلی کے نشانات دکھائی دیتے ہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ ہندوستان میں برقی میڈیا کی جو روایت اور تاریخ رہی ہے اور اس نے جس نے ثقافتی پس منظر کی تشکیل کی ہے، اُس کے حساب سے اُردو کو دوسری زبانوں کی بہ نسبت اس معاملے میں بہت آگے ہونا چاہیے تھا۔ مگر ہندوستان کے لسانی نقشے میں اُردو کی حیثیت اور مختلف سیاسی، سماجی، جذباتی اور تہذیبی اسباب کے پیشِ نظر، اُردو زبان وادب کے ارتقاء کی راہ میں کچھ رکاوٹیں اور مجبوریاں بھی راہ پاتی گئیں۔ چنانچہ اُردو زبان وادب اور برقی میڈیا کے روابط پر غور کرتے وقت بار بار یہ خیال آتا ہے کہ اُردو معاشرے اور اُردو کی لسانی وادبی روایت کا ارتقاء جن خطوط پر اور جس رفتار کے ساتھ ہونا چاہیے تھا، بوجوہ ممکن نہ ہو سکا۔

ہندوستانی سنیما کے سیاق میں اُردو زبان وادب کے ماضی پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ دوسری ہندوستانی زبانوں کے مقابلے میں سنیما سے اُردو کا رشتہ کہیں زیادہ مستحکم اور کثیر الجہات تھا۔ اُردو فکشن کے نمائندوں میں منشی پریم چند، منٹو، بیدی، عصمت اور کرشن چندر سے لے کر ہمارے ہمعصر سریندر پرکاش تک، شاعروں میں آرزو لکھنوی سے لے کر راہی معصوم رضا، شہریار، ندا فاضلی اور جاوید اختر تک ہمارے کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید شاعروں کی ایک بہت بڑی تعداد ہندوستانی سنیما سے متعلق رہی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ منٹو، بیدی، عصمت، ساحر لدھیانوی، مجروح، اختر الایمان اور نئے پرانے کئی اردو ادیبوں کی خدمات سے صرفِ نظر کر کے ہم ہندوستانی سنیما کی روایت اور ہندوستانی سنیما سے اردو ثقافت کے رشتوں کا احاطہ کر ہی نہیں کر سکتے۔ اُردو چونکہ ایک بہت وسیع تہذیبی تجربے، دو بظاہر مختلف ثقافتی روایات کے مابین مکالمے کی پیداوار رہی ہے اس لیے ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں سنیما اور برقی میڈیا کے مختلف شعبوں میں اُردو کا عمل دخل بھی زیادہ نمایاں رہا۔

ہندوستان میں ریڈیو کی روایت ۱۹۳۵ء کے آس پاس، ٹیلی وژن کی روایت بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کی شروعات کے ساتھ سامنے آئی۔ آل انڈیا ریڈیو سے اُردو کا تعلق تو اتنا

گہرا تھا کہ ملک کی تقسیم کے دور میں تقریباً آل انڈیا ریڈیو کو بی بی سی (BBC) یا ''بخاری برادران کارپوریشن'' کہا جانے لگا تھا۔ سید ذوالفقار بخاری اور پطرس بخاری نے تقسیم کی سرحد کے ادھر اور اُدھر ریڈیو کی کمان سنبھال رکھی تھی اور اُردو کے تقریباً تمام قابلِ ذکر لکھنے والے ہندوستان اور پاکستان، دونوں ملکوں میں ریڈیو کی نشریات سے وابستہ تھے۔

بدقسمتی سے علیحدگی پسندی کی سیاست اور لسانی تعصب کے بتدریج پھیلتے ہوئے زہر کے باعث ہندوستان میں اُردو کے اثرات کا دائرہ آزادی کے کچھ عرصے کے بعد رفتہ رفتہ سمٹنے لگا۔ اب اُردو فلموں کو بھی ہندی کہا جانے لگا تھا اور آل انڈیا ریڈیو کے سرکاری نشریوں مین جو زبان استعمال کی جانے لگی تھی اس کا تعلق نہ تو روزمرّہ ہندی سے تھا نہ اُردو سے۔ اصل میں ہماری گفتگو جب بھی روزمرّہ سے قریب آئے گی، ایک خودکار عمل کے نتیجے میں، گفتگو کا اسلوب اُردو سے قریب ہوتا جائے گا۔ ہندی کے کچھ پُرجوش حامیوں کے لیے یہ حقیقت قابلِ قبول نہ تھی۔ اسی لیے میڈیا میں ایک مصنوعی زبان کا چلن بڑھتا گیا۔ مقامِ شکر ہے کہ اس زبان کی عدم مقبولیت نے ایک بار پھر میڈیا کی زبان کو زندگی کی زبان کا راستہ دکھایا۔ اور اب ریڈیو یا ٹیلی وژن کے ڈراموں، فیچروں، تقریروں، دستاویزی فلموں، سیریلوں اور تفریحی پروگراموں نیز سیاسی، سماجی تبصروں میں جو زبان استعمال کی جاتی ہے اس کا خمیر دراصل اُس ہندوستانی سے اُٹھا ہے جسے ہم اُردو اور ہندی دونوں کی مشترکہ وراثت کہہ سکتے ہیں ___ اُردو کے جادو میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے اور روشن خیال ہندی والوں میں یہ یقین تیزی کے ساتھ پھیل رہا ہے کہ اُردو کی آنچ کے بغیر ہندی کے کسی ایسے اسلوب اور آہنگ کی تشکیل ممکن نہیں جسے ہندوستانی زبان میں مقبولیت نصیب ہو سکے۔ اُردو والوں پر بھی یہ ذمّے داری عاید ہوتی ہے کہ اُردو کی ہندوستانیت کے عناصر کی حفاظت کے ساتھ ساتھ ان عناصر کو ترقی دینے کے راستے بھی تلاش کرتے رہیں۔

اے رام چندرن: ییاتی سیریز

پھر ہزار برس بیت گئے...
مگر ییاتی 'وہ جو راجاؤں میں چیتے جیسا تھا،
چیتے ہی جیسا بلوان اور شکتی وان بنا رہا...
وہ لمبے سمے تک اپنی دونوں پتنیوں کی سنگت کا آنند لیتا رہا
اور گندھروؤں کے راجا چتر ارتھ کے اڈیانوں میں،
وہ اپسرا وسواچی کے ساتھ بھی بھوگ والاس میں مگن رہا...
لیکن اس سب کے بعد بھی
راجا کو پتہ چلا کہ اس کی بھوک ویسی کی ویسی ہی ہے!
تب راجا کو پرانوں میں لکھی ان سچائیوں کا دھیان آیا
کہ
واستو میں کسی کی واسنا بھوگ والاس سے دور نہیں ہوتی...
الٹے ہوتا یہ ہے کہ اگنی میں ڈالے گئے بلی کے مکھن کی طرح،
بھوگ والاس کے ساتھ (واسنا کی) جوالا اور بھی بھڑک اٹھتی ہے،
چاہے کوئی اس دھرتی کے سارے دھن سمپت، ہیرے، سونے،
جیو جنتو اور ناریوں کا آنند پراپت کر لے،
اس کی واسنا،
تس پر بھی پوری نہیں ہوگی!

مہابھارت: آدی پرو

ایک

رام چندرن نے رنگوں کی زبان میں ایک نئی کہانی ترتیب دی ہے؛ اس کہانی کا مرکزی کردار ـ بیاتی گئے زمانوں کے تخیل کی پیداوار ہے، اس کی عمر ڈھائی ہزار برس سے چار ہزار برس تک، کچھ بھی ہوسکتی ہے؛ اس کی عمر کا یہ اندازہ بھی مشرقی طرز احساس کی اس بے مثال دستاویز پر مبنی ہے جو ہم تک ویاس کے وسیلے سے پہنچی ہے۔

ویاس[1] بہ ظاہر ایک نام بھی ہے اور ایک صفتی کلمہ بھی ــــ کہتے ہیں کہ ویاس نے ہزاروں برس پہلے سے، سینہ بہ سینہ، ایک سے دوسری، دوسری سے تیسری نسل تک پہنچنے والی ان کہانیوں، حکایتوں اور روایتوں، ان اخلاقی اور ذہنی اور فلسفیانہ تصورات کو، جنھیں پوروجوں کے گیان اور دھیان نے جنم دیا تھا، ایک ایسے رزمیے کی شکل دی جو ہومر کی الیڈ اور اوڈیسی کے مجموعی حجم سے آٹھ گنا زیادہ ہے، جس میں ایک لاکھ سے زیادہ شعر ہیں، جو انسانی فکر اور تخیل اور مشاہدے اور بصیرت کا سب سے بڑا، سب سے مکمل اور متنوع اور موثر نگار خانہ ہے؛ ایک ایسی کائنات جس میں انسانی وجود کی چھوٹی بڑی ہزاروں کائناتیں جذب ہوگئی ہیں؛ یہاں تجربوں اور صورتوں اور رویوں کے تضادات کی یکجائی ایک ایسی ہمہ جہت اور متحرک اور سیال کائنات کی پہچان کا وسیلہ بنی ہے جس میں سچائیوں کے ہزاروں دروازے کھلتے ہیں؛ یہ دروازے کسی سحر یا جادوئی کلمے، ''کھل جا سم سم'' کی دستک کے محتاج نہیں؛ ہمارے مقدرات اور تجربوں کی زمین سے نکلتی ہوئی ہر پگڈنڈی بالآخر ہمیں ہزاروں کائناتوں کی اس کائنات تک لے جاتی ہے۔

میں نے رام چندرن کی اس چتر مالا کو ایک کہانی کا نام دیا ہے ــــ یہ محض اتفاق ہے کہ اس بسیط اور جلیل القدر تخلیقی تجربے کا محرک ـ بیاتی ہمیں حواس اور کائنات کے ایک ازلی اور

---

[1] اس لفظ سے 'بانٹنے والا' مراد لیا جاتا ہے۔

ابدی بھید سے باخبر کرنے کے لیے ایک کہانی کے ساتھ سامنے آیا۔

منٹو تھیمز سے قطع نظر' جہاں اپنی نصف درجن اَنچنگز کے ذریعے رام چندرن نے حسی اور ذہنی سطح پر منٹو کی بصیرت سے ایک نیا رابطہ قائم کرنے اور اس بصیرت کی لپیٹ میں آنے والے تجربوں کو ایک فنی جہت دینے کی کوشش کی تھی، رام چندرن کی ہر تصویر میں کسی نہ کسی کہانی کی روپ ریکھا مل جاتی ہے؛ وہ پینٹنگز بھی جو ایبسٹریکٹ ہیں، معین کرداروں، اشکال اور صورتوں سے خالی، ان میں بھی رام چندرن نے کسی انسانی صورت حال کا بیان کہانی ہی کے طور پر کیا ہے؛ یہی وجہ ہے کہ اس کی ہر تصویر دیکھنے والے پر ایک ایسے تجربے کی صورت وارد ہوتی ہے جو ایک ساتھ تمام حسوں سے رشتہ جوڑتا ہے اور اپنی نوعیت کے لحاظ سے متحرک ہوتا ہے ___ کہانی پن کا یہ عنصر مصوری کی نئی بوطیقا کے اعتبار سے بہتوں کے نزدیک پرانا ہے اور متروک، لیکن فن کی تاریخ میں وقت کی پہچان کا مسئلہ نہ تو اتنا سہل ہوتا ہے کہ جنتری کی مدد سے سمجھ لیا جائے، نہ اس کی جہتیں اتنی متعین ہوتی ہیں کہ کسی بندھے ٹکے معیار کی گرفت میں آجائیں، اسی لیے ویاس کا بیاتی بھی ایک ساتھ کئی زمانوں میں سانس لیتا ہے اور پچھلی کئی صدیوں کی حدیں پار کرتا ہوا ایک جانی پہچانی سطح پر ہم سے دوچار ہوتا ہے۔

رام چندرن نے اس کی کہانی کا سرا اسی موڑ سے پکڑا ہے جہاں ویاس نے اسے تمام کیا تھا ___ بیاتی ایک تسلسل کا دوسرا نام ہے۔

دو

جدید دور کی تعمیر اور آدمی کی ذات کے انہدام کا قصہ کم وبیش ایک ساتھ شروع ہوا؛ یہ ایک عروج کا زوال ہے اور اس کی ذمے داری بڑی حد تک اس واقعے پر عاید ہوتی ہے کہ فلسفیانہ تصورات کی بالادستی نے عناصر کی حقیقت کو پس پشت ڈال دیا ہے۔

ہمارے عہد کا المیہ یہ ہے کہ اس نے آدمی کو ایک تجرید میں منتقل کر دیا ہے ___ مجھے نظریاتی آدمی پر سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس کے واسطے سے ہم پر بھانت بھانت کے

تصورات تو روشن ہوئے ہیں، مگر اس روشنی میں ہمیں آدمی کا چہرہ دھند سے اٹا ہوا دکھائی دیتا ہے؛ اس دھند سے جو تصویر ابھرتی ہے، ہم اسے ایک ذہنی مسئلے کے طور پر قبول کر سکتے ہیں، اسے بحث مباحثے کا موضوع بنا سکتے ہیں، لیکن اس سے ہم کلام ہونا مشکل ہے؛ نتیجتاً فیشن کے مارے ہوئے ادب یا فنون کی دنیا میں قدم رکھتے ہی ہمارا سامنا جس تجربے سے ہوتا ہے، وہ ایک مستقل اداسی اور تنہائی کا تجربہ ہے ___ اس دنیا میں ہماری ملاقات جن کرداروں سے ہوتی ہے، وہ خیال کی طرح ہمارے دماغ کی چہار دیواری میں چپ چاپ داخل ہو جاتے ہیں؛ ہم انھیں چھو نہیں سکتے؛ انھیں شاید برت بھی نہیں سکتے۔ ہماری ''آدمیت'' کی سطح اور ان کرداروں کی سطح میں وہی فرق ہے جو گوشت پوست کے کسی انسان میں اور انسان کی پرچھائیں میں ہوتا ہے اور پرچھائیاں گرفت میں نہیں آتیں؛ خود اپنی پرچھائیں کا وجود بھی ہمیں رفاقت کی کسی لذت سے ہم کنار نہیں کرتا اور زیادہ سے زیادہ یہ پرچھائیں ہمیں بس اپنے ہونے کی خبر دیتی ہے۔

شاید اسی لیے ہمارے عہد کی کہانیوں سے نام غائب ہو گئے اور تصویروں سے چہرے ___ ایک ایسے زمانے میں جب ہر سچائی تعین سے عاری ہو چکی ہو، چہرے بھی سچے نہیں رہ جاتے؛ پھر ان کا ہونا نہ ہونا برابر ہے؛ اشیاء اور چہرے جب اپنے مرکز سے کھسک جائیں، قدر اور تصور اور نظریہ بن جائیں تو اپنے ظہور کی خاطر اپنی فنا کے طالب ہوتے ہیں، اپنے اثبات کے لیے اپنی نفی کے ___ اپنی ہستی سے انکار کے بعد وہ اپنا اعتبار قائم کرتے ہیں۔

اور یہ اعتبار بھی محض ایسوں کے لیے توجہ کا مرکز بنتا ہے جو کسی شے یا چہرے سے زیادہ اس شے یا چہرے کی ماہیت سے دلچسپی رکھتے ہیں؛ جو اس شے یا چہرے کے فارم کی بجائے اس کے مواد کی مطلق العنانیت کو تسلیم کر لیتے ہیں اور جن کے لیے اس شے یا چہرے کی اکائی کوئی معنی نہیں رکھتی ___ اپنی سہولت کے لیے وہ اس اکائی کے حصے بخرے کرتے ہیں: ایسی صورت میں خیال کی کوئی نہ کوئی ڈور ان کے گرد ایک جال سا پھیلا دیتی ہے؛ وہ اس گمان میں ہوتے ہیں کہ ان کے ہاتھ میں کسی تصور کے نظام کا سرا آ گیا ہے، جبکہ واقعہ یہ ہوتا ہے کہ بس خیال کی ایک ڈور انھیں کسی ایک طرف کھینچ لے جاتی ہے۔

مجھے خیال کی عظمت سے انکار نہیں : میں خیال کی طاقت کا معترف بھی ہوں : مگر محض خیال سے مغلوب ہونے کا ایک مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ جیتی جاگتی زندگی سے ہمارے رشتے باقی نہیں رہے : باقی رہے بھی تو ایک مابعد الطبیعاتی سطح پر جو ہماری طبیعی دنیا سے الگ نہ سہی، اس سے آگے ضرور ہوتی ہے۔ اس تک رسائی کے لیے ہمارا اس تک جانا ضروری نہیں رہ جاتا، بس اس کے بارے میں سوچتے رہنا کافی ہے۔

ظاہر ہے کہ کسی شے یا شخص کو سوچ لینا، اس سے دو بدو ملاقات کا بدل نہیں ہوتا۔ کسی بھی خیال کی تاریخ اور اس خیال کے جغرافیے میں بہر حال فرق ہوتا ہے : ایسا نہ ہوتا تو یادیں اور نوسٹیلجیا گم شدہ دنیاؤں اور رفاقتوں سے محرومی کا علاج بن جاتے۔

ویاس کا امتیاز یہ ہے کہ ویاس کی آسمان شکار فکر کے مظہر ایک عظیم الشان رزمیے میں ایک پرانی کہانی کے پرانے کردار کی طرح صرف ہمارے اجتماعی حافظے کی تختی پر ایک خیال کی طرح نہیں چمکتا، ہمیں جیتا جاگتا، متحرک اور فعال دکھائی دیتا ہے : اسی لیے ہم اس کے بارے میں صرف سوچتے نہیں، اپنے حواس پر اس کی ہستی کا بوجھ بھی محسوس کرتے ہیں۔

تین

مہا بھارت کرداروں کا ایک جنگل ہے، پر شور اور قسم قسم کی آوازوں سے آباد ــــ ان میں بھرت منی کی جمالیات کے ساتوں رس گھلے ہوئے ہیں، انسانی تجربے اور طرز احساس کے تمام قیاسات پر محیط : اور وہ کردار جن کی وساطت سے مختلف احساسات کی ترجمانی ہوئی ہے، اتنے ہی رنگا رنگ اور متضاد ہیں جتنی کے انسانی زندگی ــــ ان میں اچھے بھی ہیں، برے بھی : شرفا بھی اور کمینے بھی : گیانی بھی اور مورکھ بھی : سادھو سنت بھی اور دنیا دار بھی۔

انسانی حواس اور تخیل کی کائنات کا کاروبار ایک جیسے لوگوں سے نہیں چلتا ــــ ہر اسم اپنی ضد سے پہچانا جاتا ہے۔

مہا بھارت کے اکثر کردار اپنی انتہائی صورتوں میں ہمارے سامنے آتے ہیں، اپنے

وجود میں مرتعش جذبات کی تمام تر قوت کے ساتھ ___ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو بیشتر کردار غیر معمولی ہیں اور اپنی اپنی مملکت احساس میں اور اپنے اپنے علاقۂ عمل میں مطلق العنان حیثیتوں کے مالک۔ راجا اور یودھا اور وِدوان اور دارشنک اور رانیاں اور اپسرائیں ۔ بھانت بھانت کے کرداروں کی بھیڑ سے جھلکتے ہوئے اس شہر خیال کی سمت سے جو ہمارے اپنے سنسار کا عکس ہے، ہمارے حواس تک جو آوازیں پوری طاقت کے ساتھ پہنچتی ہیں، وہ اس کہانی کے غیر معمولی کرداروں کی ہیں ___ کرشن، کرن اور ارجن اور درو پدی اور درونا چاریہ اور بھیشم اور ددھیچ جیسے کردار عام انسانوں کی طرح چھوٹی چھوٹی کائناتوں کے مظہر نہیں، اپنے آپ میں ایک ہمہ جہت اور آفاق گیر کائنات ہیں، جلیل اور ارفع سچائیوں کے لازوال استعارے ___ ایسے کرداروں کی تعداد مہابھارت میں خاصی بڑی ہے جو ایک ساتھ کئی سمتوں سے ہماری بصیرت پر حملہ آور ہوتے ہیں اور ہمیں فکر کی اس دنیا کا راستہ دکھاتے ہیں جو ان سے مخصوص ہے۔

ویاس نے نیکی اور بدی کی طاقتوں کا ادراک ایک سی کامیابی کے ساتھ کیا ہے ___ اس معاملے میں اس کے حواس کی غیر جانبداری اور جمہوریت پسندی بے مثال ہے۔ تجربوں کے تضادات کو سمجھنے اور پہچاننے کے عمل میں اس کی ترجیحات حائل نہیں ہوتیں۔ وہ یکساں تخلیقی انہماک کی مدد سے مختلف کرداروں اور ان سے وابستہ صورت حالات کی تہہ تک جاتا ہے اور ہمارے لیے ایک دوسرے سے متصادم بھیدوں کی سوغات لاتا ہے۔ مختلف النوع کرداروں کے اس شور شرابے میں بیاتی کی حیثیت بہ ظاہر ایک معمولی انسان کی ہے، مہابھارت کے ہیروز کے مقابلے میں کم رتبہ اور بے بساط ___ بیاتی ایک عام آدمی کا کردار ہے، خیر اور شر کی قوتوں کا شکار، یکساں طور پر اجالے اور اندھیرے کی ڈور میں الجھا ہوا، زوال اور کمال کی سرحدوں میں ایک ساتھ سرگرم۔

بیاتی صاحب اقتدار بھی ہے اور اپنی بشری کمزوریوں کا غلام بھی؛ مختار بھی اور محتاج بھی؛ وہ آزاد بھی ہے اور پابہ زنجیر بھی ___ وہ اپنے حال سے نامطمئن ہے مگر اپنے مقدرات کو مسترد نہیں کرتا اور اپنی پابندیوں میں رہتے ہوئے نجات کی تمنا کرتا ہے ___ وہ دوسروں کو راہ دکھانے کا اہل نہیں کہ اسے خود رہبری کی ضرورت ہے۔

کسی بھی تخلیقی تجربے کی تشکیل کے لیے وسائل کا انتخاب بنیادی طور پر اس تجربے سے گزرنے والے کی اخلاقیات کا تابع ہوتا ہے___ مہابھارت کے بے شمار کرداروں میں سے یایاتی کے کردار کا انتخاب بھی، جو رام چندرن کی اس چتر مالا کا مرکزی حوالہ ہے، رام چندرن کی اپنی اخلاقیات اور زندگی کی طرف اس کی اپنی فکر کے بنیادی اسلوب کا ترجمان ہے___ ہیروز کی طرف سے آنکھیں بند کر کے ایک اینٹی ہیرو کی ذات سے اپنی حسیت کو منسلک کرنا تخلیقی سے زیادہ ایک اخلاقی اور شعوری عمل ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ یایاتی اپنی حیثیت کے جبر سے زیادہ رام چندرن کی اپنی moral choice کے نتیجے میں تصویروں کے اس سلسلے کا محرک بنا ہے۔

بہ ظاہر یایاتی ایک کامیاب اور طاقت ور حکمراں ہے لیکن اپنی تمام فتح مندیوں کے باوجود اس کی ہستی کا جو عنصر اس میں اور عام انسانوں میں مطابقت پیدا کرتا ہے، وقت کے عمل میں اس کی بے دست و پائی ہے۔ عام انسانوں کی طرح یایاتی بھی وقت کے اختیار کا تابع ہے۔ کبھی نہ ختم ہونے والی ہوس کا سیلاب اس کے دل میں اس تمنا کا بیج بوتا ہے کہ وہ وقت کے تغیرات پر قابو پانے کا اہل ہو جائے، لیکن ہزار جتنوں کے بعد وہ اسی نتیجے تک پہنچتا ہے کہ یہ تمنا پروری ایک بھاری بھول ہے۔ انسان کا احساس محرومی مستقل ہے، جس طرح وقت مستقل ہے۔ وقت ہی اس کے وجود کی میزان ہے، اس کے جبر اور اختیار کا پیمانہ___ اس دائرے سے بچ نکلنے کی کوئی راہ نہیں۔

چار

یایاتی کی کہانی اس طرح ہے کہ وہ ایک شکتی وان راجا ہے۔ یہ ساری زمین اس کے زیر نگیں ہے۔ [1] وہ عبادت گزار ہے۔ قربانیاں دیتا ہے۔ دیوتاؤں کا احترام کرتا ہے۔ اس نے کبھی کسی کے ہاتھوں شکست نہیں اٹھائی۔ اس کے تمام بیٹے بہادر ہیں؛ تیر اندازی میں ماہر اور نیکی کے مجسمے۔ یہ بیٹے اس کی دو بیویوں، دیویانی اور شرمشٹھا نے جنمے تھے۔ دیویانی کے گربھ سے یدو

---

[1] خلیفة الله فی الارض

اور تر وسو ہیں اور شرمشٹھا کے گربھ سے درہیو، انو اور پورو۔ بہت دنوں تک راج کرنے کے بعد یباتی وقت کے ہاتھوں پراجت ہو جاتا ہے۔ اس کا بدن گھلنے لگتا ہے۔ روپ رنگ بگڑ جاتا ہے ــــ اپنی حالت سے پریشان ہو کر یباتی اپنے بیٹوں، پورو اور تر وسو اور درہیو اور انو کو طلب کرتا ہے اور ان سے کہتا ہے: ''اے پترو، میں پھر سے جوان ہونا چاہتا ہوں... میں چاہتا ہوں کہ نو جوان عورتوں کی سنگت کا آنند اٹھاؤں... کیا اس سمبندھ میں تم میری مدد کرو گے؟''

بیٹوں نے اس کی بات سنی۔ پھر ان میں جو سب سے بڑا تھا اور دیویانی کے گربھ سے جنما تھا، یوں گویا ہوا: ''ہے راجا، تم چاہتے کیا ہو؟ تم اپنی جوانی کو پھر سے پانا چاہتے ہو؟''

یباتی نے کہا: ''اے پتر، میرا یہ بگڑا ہوا رنگ روپ تم لے لو اور بدلے میں مجھے اپنی جوانی دے دو کہ میں اپنے آپ سے آنند لے سکوں... ایک مہان بلی کے سے منی او سانس[1] نے مجھے شراپ دیا تھا... ہے پتر، میں تمہاری جوانی پا کر اپنے آپ سے آنند لوں گا... اس کے بدلے میرا یہ دربل شریر اور بگڑا ہوا رنگ روپ سویکار کرو اور ٹھاٹ سے راج کاج کرو... میں ایک نئے شریر کا سکھ اٹھاؤں گا...''

یباتی کے کسی بیٹے نے یہ پیش کش قبول نہ کی۔

تب سب سے چھوٹا بیٹا پورو بولا: ''ہے راجا، لو ایک بار پھر گئی ہوئی جوانی اور شکتی وان شریر کا آنند لو... میں تمہارے شریر میں پرویش کروں گا اور تمہاری آ گیا سے تمہارا راجیہ سنبھالوں گا۔''

اس کے بعد یباتی نے اپنے بیٹے پورو کے نوجوان جسم میں پرویش کیا اور اپنا بڑھاپا، اور بدصورتی پورو کے حوالے کر دی ــــ پورو اب راجا بن بیٹھا۔

ہزار برس بیت گئے۔

یباتی جوانی کے آنند لیتا رہا۔ اپنی دونوں بیویوں اور چتر ارتھ کے باغوں کی اپسرا وسواچی کی سنگت کا سکھ اٹھاتا رہا ــــ جب اس نے دیکھا کہ سب کچھ، سارا سکھ اور سارا آنند اس کی

[1] شکر

واسنا کو دور کرنے میں ناکام رہے ہیں تو اس کو پرانوں میں لکھے یہ شبد یاد آئے: ''کسی کی ہوس سکھ اور آنند کے سادھنوں سے نہیں مٹتی... جس طرح مکھن سے آگ بھڑکتی ہے، اسی طرح واسنا کی آگ کو آنند کے سادھن پہلے سے ادھک بھڑکاتے ہیں... واسنا کا کوئی انت نہیں... دھرتی کا سارا دھن، دولت، خزانے، روپ وتی ناریاں، جیو جنتو ہوس کی آگ کو بجھانے میں سپھل نہیں ہو سکتے؛ ہوس کا علاج بس یہی ہے کہ منشیہ کسی جاندار کو کشٹ دینے کا پاپ نہ کرے؛ اس کے وچار، اس کے کرم، اس کے بیوہار، اس کے شبدوں سے کسی کو دکھ نہ پہنچے... تبھی وہ برہما کی نرچھلتا کو پا سکتا ہے... جب منشیہ کسی سے ڈرتا نہیں، جب کوئی اسے ڈراتا نہیں، جب وہ کسی کی کامنا نہیں کرتا، جب وہ کسی کو دکھ نہیں دیتا، تبھی وہ برہما کی استھتی کو پراپت کرنے میں سپھل ہو پاتا ہے...''

اس بھید کو جاننے اور سمجھنے کے بعد کہ واسنا کا کوئی چھور نہیں، بدھیمان راجا نے اپنے من کو دھیان میں لگایا اور اپنے بیٹے سے اپنا کایہ شریر اور اپنا بگڑا ہوا رنگ روپ واپس لے لیا ___ وقت کو جیتنے کی خواہش اور وقت کے فیصلے کا اعتراف، دونوں رویے یکساں طور پر انسانی ہیں۔

پانچ

یہ کہانی بیک وقت انسانی تجربے کی کئی جہتوں سے مسلک ہے ___ وقت کے جبر کی کہانی؛ جسم کے انحطاط اور روح کی ابدیت کی کہانی؛ مایا موہ اور ہوس کے فریب کی کہانی؛ بدی کی کشش اور قوت کی کہانی؛ نیکی کے ضعف اور بے رنگی کی کہانی ___ ایسی کئی کہانیاں ییاتی کے تجربے سے جنم لیتی ہیں۔

یباتی دنیا کے ازلی اور ابدی، اپنے مقدر کے شکار اور اپنی بیکراں خواہشوں کے سحر میں گرفتار انسان کی کہانی ہے۔

رام چندرن نے اس کہانی کے واسطے سے ایک متصوفانہ تجربے کا ادراک کیا ہے اور اُس احساس کو ایک نیا زاویہ بخشنے کی کوشش کی ہے جو خالصتاً انسانی ہونے کے باوجود ایک ماورائے انسانی جہت رکھتا ہے ___ یباتی کے کردار کی پیچیدگی، اس کی ہستی میں کمزوری اور طاقت کا امتزاج،

اس کے باطن کی کشمکش اور روح وجسم کے مابین جاری ایک مستقل جنگ، اس کے وجود کی وحدت میں مضمر تضادات رام چندرن کی اس چتر مالا میں ایک نئے تناظر کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔

مہابھارت کی امیجز کا استعمال ایک استعارے کے طور پر رام چندرن نے پہلے بھی کیا ہے، لیکن اُس کی پرانی پینٹنگز میں اُن امیجز کے حوالے سیاسی یا سماجی ہیں۔ ان کی مدد سے رام چندرن نے یا تو اجتماعی تجربوں سے رابطہ قائم کیا ہے، یا پھر انہیں احتجاج کے ایسے سمبلز کے طور پر استعمال کیا ہے جو اُس کی بصیرت کے بعض مرکزی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ رام چندرن کی کئی معروف پینٹنگز اور میورلز[1] میں نفس مضمون کا جبر یا سارتر کی اصطلاح میں Tyranny of Subject-matter بہت نمایاں ہے؛ اور اس جبر کے نتیجے میں تجربے کی جو جہات روشن ہوئی ہیں، وہ سیاسی ہیں۔ یہ پینٹنگز اور میورلز اجتماعی مسئلوں کی طرف رام چندرن کے بنیادی رویے، اس کے انسانی رابطوں (concerns)، اس کے عمل کی سماجی معنویت اور اس کے سیاسی آدرشوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یہاں رام چندرن اپنے معاصرین کی اُس اکثریت سے الگ اور ممتاز نظر آتا ہے جن کے لیے تخلیق کا سارا کاروبار صرف شخصی ہے اور جو فنی تجربے میں کسی غیر فنی سچائی کی شمولیت کے قائل نہیں ہیں۔

اس کے برعکس ییاتی سیریز کے تمام Panel ایک وجودی تجربے سے مربوط ہیں اور انسانی صورت حال کا اظہار انفرادی سطح پر کرتے ہیں۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یَیاتی کا کردار رام چندرن تک مہابھارت کے وسیلے سے نہیں پہنچا بلکہ اس کے اپنے باطن سے نمودار ہوا ہے؛ یا پھر وہ وقت کے بے حد وحساب منظر نامے میں ایک ایسے لازماں (Timeless) سمبل کی حیثیت رکھتا ہے جو اپنی معنویت کے لیے کسی مخصوص سیاسی اور سماجی صورتحال کا، تاریخ کے کسی مخصوص دور سے وابستہ واقعات اور حقائق کا محتاج نہیں ــــ اور یہ کردار رام چندرن کے ماضی سے نکل کر سامنے آ گیا ہے اور اُس کے احاطۂ عمل میں

1. Melons, The Last Supper, Nuclear Ragini, Kalinga, Homage, Kaleidoscope, The Puppet Theatre.

آج کے انسان کا مستقبل بھی محصور ہے۔

ہمارے عہد کی مصوری کا کم و بیش تمامتر قواعدی ڈھانچہ (Grammatical Structure) تو یورپی اصولوں پر مبنی ہے۔ نئے اسالیب کی کشش نے اور مغرب کی اُس روایت نے، جسے ہمارے مصوروں نے اپنی تخلیقی ضرورت سے زیادہ ایک فیشن کے طور پر اپنایا، ہماری اپنی جمالیات اور اپنے منفرد طرزِ احساس سے ہمارے رشتے کمزور کر دیے ہیں ___ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ مثال کے طور پر زماں کی وحدت (Unity of time) کا تصور ہمارے اپنے تھیٹر کی روایت کے بجائے یونانی ڈرامے کی روایت سے ماخوذ ہے۔ وہ تمام کردار، جو ہماری اپنی فنی اور تخلیقی اور جمالیاتی تاریخ کے حوالے سے ہم تک پہنچے ہیں، یونانی ڈرامے کے کرداروں کے برعکس ایک ساتھ کئی زمانوں میں سفر کرتے ہیں۔ یہی فرق ہندوستانی مصوری کی روایت اور مغربی روایت کو ایک دوسرے سے ممیز کرتا ہے۔ ہمارے تمام بصری (Visual) فنون میں زماں اور مکاں اور عمل کی وحدت یا تسلسل کی گرفت سے آزادی کا عنصر ہماری شناخت کے ایک مستقل ذریعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں حقیقی اور غیر حقیقی، متوقع اور غیر متوقع ایک ہی عمل، وقت یا مقام کے سائے میں بسرام کرتے ہیں۔ ییاتی بھی ایک ساتھ خیال اور عمل کے کئی موسموں کا نقیب ہے؛ اس کی ہستی، اس کا مقدر، اس کا مسئلہ انسان کے ماضی اور حال اور مستقبل، تینوں کا گواہ ہے؛ دوسرے لفظوں میں وقت کی ہر تقسیم سے ماورا اور وقت کے تمام منطقوں سے مربوط۔

چھ

رام چندرن نے ییاتی کی جو کہانی ترتیب دی ہے، وہ چار ابواب میں تمام ہوئی ہے ___ یہ چاروں باب اِس سیریز کے چار Panels ہیں، ایک انسان کی مدّت حیات کے چار مدارج۔ پہلے تین ابواب جو بارہ پینٹنگز پر مشتمل ہیں، حسب ذیل تین عنوانات میں تقسیم کیے گئے ہیں:

ایک	:	اُوشس (صبح)
دو		مدھیانہہ (دوپہر)

تین سندھیا (شام)

ان میں سے ہر باب چار چار تصویروں کا ہے۔
اور چوتھا باب راتری (رات) تیرہ مجسموں کی مدد سے مکمل کیا گیا ہے۔
ان ابواب کا تصور اشٹک سے بیاتی کے مختلف مکالموں (مہابھارت: آدی پرو) پر مبنی ہے جن میں بیاتی انسانی زندگی اور سرشت کے نقطۂ آغاز (اوشس)، اُس کی تشکیل (مدھیانہ)، اس کے عروج یا ملتجا (سندھیا) اور بالآخر اس کی تکمیل (راتری) کے رموز کی وضاحت کرتا ہے ــــ ویاس نے ان بھیدوں کے بیان کی خاطر بیاتی کے واسطے سے جو تمثیلی پیرایہ اختیار کیا تھا، اُسے رام چندرن نے ایک نئی زبان اور نئے ایڈیم کی سطح پر برتا ہے۔ رام چندرن نے اپنے اظہار اور ایڈیم کی تلاش و تعیین میں ویاس کی تمثیلوں سے صرف اشاروں کا کام لیا ہے۔ مثال کے طور پر انسانی عرصۂ حیات کی پہلی منزل اوشس (صبح) کی وضاحت ویاس نے بیاتی کے اس مکالمے سے کی تھی: ''وجود پانی میں رہنے والا ایک مبہم مادّہ ہے۔ یہ پانی تولید کے مادّے میں منتقل ہوتا ہے جو توانائی کا تخم ہے۔ پھر زرخیزی کی فصل میں یہی تخم ماں کے گربھ میں جاگزیں ہوتا ہے؛ پھر اس کی ابتدائی شکل جنین (Embryo) بنتی ہے؛ پھر اس میں زندگی کے آثار پیدا ہوتے ہیں، ٹھیک اُسی طرح جس طرح پھول سے پھل پیدا ہوتا ہے..'' بیاتی ہی اشٹک کو بتاتا ہے کہ سارے چرند پرند، جیوجنتو، پیڑ پودے وجود میں آنے سے پہلے تشکیل کے اسی تسلسل سے گزرتے ہیں۔

اس پورے عمل اور اس عمل کے اسرار کا انکشاف رام چندرن نے درخت (شجرِ حیات)، مور (مردانگی یا قوتِ باہ کے سمبل)، پانی (زندگی کے اوّلین وسیلے) اور مختلف صورتوں اور وضعوں کی عورتوں کے حوالے سے کیا ہے ــــ یہ ساری عورتیں ہری بھری، جوان اور چنچل دکھائی دیتی ہیں، ناز و غمزے والی، جیسے گناہ کی ترغیب دے رہی ہوں؛ ان کے آکار اور آسن اشتعال انگیز ہیں: ایک عورت آئینے میں اپنی شبیہ اس طرح دیکھ رہی ہے گویا خود کو (مردوں کے) شکار کے لیے مسلح کر رہی ہو... مور کی گردن اکڑی ہوئی ہے... درختوں پر نئی کونپلیں پھوٹ رہی ہیں ــــ تمام کی تمام امیجز متحرک (kinetic) ہیں اور ایک گہری ارضیت کے علاوہ ان میں

احساس اور لذتیت کا عنصر بھی موجود ہے۔فطرت کے وہ تمام مظاہر جو اس panel کی پینٹنگز میں دکھائے گئے ہیں،نمو کی ایک مستقل کیفیت رکھتے ہیں۔

مدھیانہہ انسانی حواس خمسہ کی شدید سرگرمی اور مصروفیت کے انعکاسات کا وقت ہے۔ حواس کے عمل کی وضاحت رام چندرن نے مرئی استعاروں کے واسطے سے کی ہے ___ ایک مرد (ییاتی) ایک عورت کے بدن پر نقش و نگار بنا رہا ہے۔اس پینل کی انسانی شبیہوں کے ساتھ ساتھ اشیاء اور مظاہر کے تمام حوالے بھی آنکھوں میں چبھتے ہوئے رنگوں اور اشکال پر مبنی ہیں۔ ییاتی کی شبیہہ یہاں ایک اندرونی تناؤ کے حصار میں ہے۔ایک عیاش اور اوباش رئیس کی طرح وہ نسوانی جسم کی نیم برہنگی سے لذت یابی کے ساتھ ساتھ جیسے ایک خواب سا دیکھ رہا ہے اور ان مسرتوں کا تمنائی ہے جن کے بندھن اب کمزور پڑتے جا رہے ہیں۔

تیسرے پینل سندھیا کی پہلی ہی تصویر میں اوشس کے ایک موٹف کو دوہرایا گیا ہے۔ یہ موٹف آئینے میں اپنی شبیہہ پر نظریں جمائی ہوئی جوان عورت کا ہے،مگر یہاں اس کی شبیہہ بدل گئی ہے؛ جس طرح وقت بدل گیا ہے،اُسی طرح تجربے کا محور بدل گیا ہے۔یہاں آئینے کی سطح پر رام چندرن نے جو عکس ابھارا ہے،وہ کسی پرکشش جوان چہرے کا نہیں، بلکہ ایک کریہہ المنظر اور خوفناک ڈھانچے کا ہے؛ لیکن جوان عورت اس متضاد عکس کو حیرانی اور دہشت کے کسی تاثر کا اظہار کیے بغیر اس طرح دیکھ رہی ہے،گویا یہ اس کی توقع کے عین مطابق ہے،گویا کہ اس نے یہ بھید سمجھ لیا ہے کہ زوال ہی آخری سچائی ہے،گویا کہ اسے یہ معلوم ہے کہ جسمانی تلذذ اور زوال میں ایک اٹوٹ رشتہ ہے،گویا کہ وہ یہ بھی جانتی ہے کہ بناؤ کی پہلی ہی گھڑی کے ساتھ، زندگی کی اولین ساعت کے ساتھ بگاڑ کا تماشہ اور فنا کا قصہ بھی شروع ہو جاتا ہے۔اس پینل میں ایک لمبے تڑنگے بنے کٹے اور جوان مرد (پرش) کے ساتھ، جس نے کاندھے پر ہل سنبھال رکھا ہے اور زمین (پرکرتی) کے گربھ سے نئی فصلوں کا متلاشی ہے، ایک بدصورت، مجہول بوڑھے کی شبیہہ بھی سامنے آتی ہے۔ یہ بوڑھا اس جوان مرد کا عکس معکوس ہے، ایک alter image۔ یہ دونوں شبیہیں الگ الگ افراد کی نہیں؛ ان میں صوری (visual) فاصلے کے باوجود ایک ازلی اور ابدی

روحانی رشتے کی قربت کا رمز چھپا ہوا ہے۔

اسی پینل کی ایک تصویر میں ہمارا تعارف بیاتی کی کہانی کے واچک (قصہ گو) سے بھی ہوتا ہے ___ واچک خود رام چندرن ہے۔ اپنی شبیہہ کو اس کہانی کے ایک کردار کے طور پر پیش کرتے ہوئے رام چندرن نے اپنی ذات سے دوری کا تاثر بھی باقی رکھا ہے۔ کتھا واچک کے ہاتھ میں دوتارا ہے۔ یہ گندھرووں کی امیج ہے جس میں چہرہ تو انسان کا ہے مگر جسم پرندے کا۔ اس طرح قصہ گو نے انسانی تجربے کی زمین اور اس کے آسمان دونوں کا احاطہ کیا ہے۔ یہ طبیعی دنیا اور مابعد الطبیعاتی دنیا کے ناگزیر ربط، روح اور مادّے کی مشترکہ واردات کا اظہار ہے، یا پھر انسان کے بھیس میں ایک الوہی پیکر کی صورت گری کہ حقیقت اولیٰ (ultimate reality) کے جوہر کی شناخت کا سب سے معتبر وسیلہ خود انسان ہے۔

مانوس اور حقیقی اشکال میں ایسی کئی من مانی تبدیلیوں کے ذریعے رام چندرن نے حقیقی اور غیر حقیقی کے ناگزیر اور ناقابل شکست تعلق کی ترجمانی بھی کی ہے؛ علاوہ ازیں ادراک اور اظہار کے اسی زاویے نے ایک سیدھی سچی انسانی اور زمینی کہانی میں ایک اسطوری جہت کا اضافہ بھی کیا ہے۔ اس جہت سے ابھرنے والے تاثر کی تکمیل چتر مالا کے چوتھے باب راتری میں ہوئی ہے، جہاں رام چندرن نے قصے کے ماحول اور تسلسل کی طلب کے مطابق اظہار کے وسیلے اور پیرائے میں یکسر تبدیلی کا راستہ اپنایا ہے۔ پہلے تین پینلز کی روشن تصویروں کے بعد دھندلے، بجھے بجھے، کانسے کے رنگوں والے تیرہ مجسمے اس کہانی کے چوتھے اور آخری باب سے پردہ اٹھاتے ہیں ___ ان مجسموں میں آٹھ نسوانی ہیں اور چار مشترکہ (composite) صورتوں کے؛ آدھے انسان اور آدھے جانور۔ یہ سر سے ناف تک افکار اور محسوسات کے نمائندے ہیں اور ناف سے نیچے، ایڑی تک صرف جسم کی صداقت کے ترجمان ___ ایک سے دوسرے کی تکمیل ہوئی ہے؛ دونوں حصوں کے مشترکہ عمل سے ہی آدمیت کے مفہوم کا تعین ممکن ہے ___ اس باب میں مرکزی امیج کی حیثیت ایک بیل کو حاصل ہے، جس کے اطراف سانولے، بجھے ہوئے رنگوں والے اور بھکشنیوں جیسے چہرہ لیے انسانی پیکر تانترک جیسا ماحول مرتب کرتے ہیں۔ یہ انسانی عمل اور احساس کے ایک نئے

موسم کی دریافت ہے جہاں زندگی ایک نئے دائرۂ وجود (cycle) میں داخلے کی تیاری کرتی ہے۔ اسی نقطے پر نجات کی جستجو کا مرحلہ بھی درپیش ہوتا ہے ___ رام چندرن نے اپنی چتر مالا کے اسی حصے میں پوجا کی اس انہماک آمیز کیفیت کو، جو پچھلے پینلز میں ایک تحت الارض ارتعاش (undercurrent) کی صورت جاری تھی، تکمیل کے نقطے تک پہنچایا ہے۔ اس حصے کا سارا ماحول کسی مقدس مذہبی رسم کی ادائیگی کا ہے۔ تمام چہروں پر لا حاصلی اور اُداسی کا ایک ملا جلا تاثر ہے؛ اسی کے ساتھ ساتھ ایک نیم درویشانہ بے نیازی اور رضامندی کی کیفیت بھی جس کا اظہار چہرے سے بھی ہوا ہے اور ان مورتوں کے انداز سے بھی۔ یہاں بیاتی ایک آفاقی سمبل بن گیا ہے، اپنی آدمیت کے باوجود دیوتاؤں کی سی آگہی اور آزمودہ کاری اور بصیرت کا مظہر ___ بیاتی زوال کے جبر کا شکار ہونے کے بعد بھی عبودیت کا ہمرکاب ہے۔

سات

لفظوں کو اظہار کا ذریعہ بنایا جائے یا رنگوں اور لکیروں کو، اس معاملے میں آسان ترین راستہ حقیقت پسندی کا ہے۔ مجھے نیچرلزم اور ریلزم کے میلانات سے بیر نہیں۔ کبھی کبھی ان کے نتائج حیرانی کا سبب بھی بنتے ہیں، لیکن ان میلانات کی پرستش کا عذاب یہ ہے کہ فن کار کی تیسری آنکھ بیشتر صورتوں میں بند کی بند رہ جاتی ہے۔ ہم اس کے عمل کی رہبری میں بھی انہی منظر ناموں تک پہنچتے ہیں جن کا ہر بھید جانا بوجھا ہوتا ہے۔ یہ منظر نامے ہماری بصیرت میں اضافے کا سبب یا ہمارے لیے کسی طرح کا چیلنج نہیں بنتے۔ سارتر نے کہا تھا کہ اظہار کا سب سے مؤثر پیرایہ وہ ہے جو بہ ظاہر ہر آورد سے خالی ہو، لیکن اس سے کوری حقیقت نگاری کا مفہوم نکالنے کی ہمت صرف ایسوں میں ہوتی ہے جو ادب کو اخبار کی طرح پڑھنے اور ہر تصویر کو انسانی تجربے کی زیروکس کاپی کے طور پر دیکھنے کے عادی ہوں۔ متقدمین کی جمالیات کا سب سے اہم عنصر یہ تھا کہ وہ پیچیدگیوں کے ادراک و اظہار میں بھی سادہ کار دکھائی دیتے تھے۔ انسانی واردات اور تجربے ان تک حقیقت کے لفظی ترجموں کی صورت منتقل نہیں ہوتے تھے بلکہ حقیقت کی ایک نئی تشکیل، ایک نئی تمثیل، اشیاء

اور مظاہر کے علامتی تبدل کی مدد سے حقیقت کی ایک نئی دریافت کے طور پر۔ ایک حسین عورت کے مترادفات وینس کے مجسمے میں ڈھونڈے جاسکتے ہیں، لیکن سنگیت کے سات سر فطرت کے مظاہر میں مخفی آوازوں کا ایک نیا روپ ہیں، رس کی انوکھی اور نئی لہریں۔ کالیداس کی ''شکنتلا'' ہمیں سلور سکرین کی عشوہ طراز اداکارہ نظر نہیں آتی ___ رام چندرن کی اس سیریز میں حقیقت کو ایک ماورائی جہت اشیاء اور اشکال کی عکاسی میں شامل آرائشی عناصر نے فراہم کی ہے۔ یہاں درخت سچ مچ کے درخت نہیں۔ انسانوں اور جانوروں کا روپ، ان کا رنگ اور سج دھج عام انسانوں اور جانوروں سے الگ ہے، دکنی منی ایچرز کے درختوں اور کرداروں اور مظاہر کی طرح۔ ان تصویروں کے آرائشی عناصر ہر چند کہ ارادی ہیں مگر یہ عناصر ان تصویروں میں آورد کی فضا پیدا نہیں کرتے۔ ان کا عمل ہندوستانی سنگیت کی تال ماترہ کی طرح پیچیدہ ہے۔ یہ پیچیدگی ہمارے حواس پر بار اس لیے نہیں بنتی کہ تصویروں کے مجموعی ماحول میں جذب ہوگئی ہے۔ یہاں کوئی بھی آرائش بے ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اور ان تصویروں کو دیکھتے وقت ہم ایک لمحے کے لیے بھی یہ نہیں سوچتے کہ درخت کی ٹہنی سے لٹکے ہوئے خوشوں کو کشیدہ کاری کی صورت دے کر یا انسانی بدن کی رنگت ہری یا نیلی دکھا کر مصور نے کسی غلطی کا ارتکاب کیا ہے۔ ہم انھیں اسی طرح قبول کرتے ہیں جس طرح کسی دیومالا کو۔ یہاں رام چندرن نے حقیقت کو ایک اسطور بنانے اور اپنے عمل کو ہندوستانی مصوری کی روایات سے ماخوذ عناصر سے سجانے کی جدوجہد کی ہے۔ یہ منطق کو پگھلا کر اظہار کا ایک نیا ذریعہ، ایک نئی زبان وضع کرنے کی کوشش ہے۔ بیباک اور متضاد رنگوں کا اجتماع ان تصویروں میں ایک نہایت قدیم الوضع (primitive) توانائی، ایک غیر مصنوعی قوت کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ رام چندرن نے ہر شخص اور شے کو ایک بچے کی سی حیرت کے ساتھ دیکھا ہے، ایک پختہ کار آرٹسٹ کی طرح نہیں۔ اسی لیے اظہار کے وسیلے یا لفظیات (vocabulary) یہاں کسی قسم کا ڈائلما نہیں پیدا کرتے۔ چنانچہ ادب کے ساختیاتی نقادوں کی طرح، یہ تصویریں بھی اپنے دیکھنے والوں کو صرف مصوری کی زبان اور ایڈیم کے سوالوں میں الجھنے کی اجازت نہیں دیتیں۔ ان میں رام چندرن نے نسوانی حسن اور پیکر کو بھی اس طرح پیش کیا ہے جو بیک وقت پرکشش

بھی ہے اور کراہت انگیز (repulsive) بھی۔ اور ایسا اسی لیے ہے کہ وہ یہاں صورت اور معنی کی دوئی کو ختم کر کے ایک ایسی اکائی دریافت کرنا چاہتا تھا جو پورے آدمی کی طرح پورے انسانی تجربے کا احاطہ کر سکے۔

اپنے تحیر اور ردعمل کی سادگی اور بیساختگی کے اظہار کی خاطر (جو شعوری اور ارادی ہے)، رام چندرن نے ان تصویروں میں رنگوں کی آمیزش، شیڈز، اور گہرائی کو گرفت میں لینے سے گریز کیا ہے۔ ساری شبیہیں کینوس سے باہر کو نکلتی ہوئی نظر آتی ہیں، دوٹوک انداز میں، اور سارے رنگ اپنی پوری طاقت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ یہ آزمائے ہوئے، رائج ایڈیم، کلاسیکی motifs اور متروک استعاروں کا ایک نیا استعمال ہے، انتظار حسین کی کہانیوں کی طرح۔ یہاں رام چندرن نے اس بات سے غرض نہیں رکھی ہے کہ ان تصویروں سے ظہور پذیر ہونے والا مجموعی فارم نیا ہے یا پرانا۔ اس کی ساری توجہ اپنے تخلیقی موڈ کی ترجمانی اور اس آگہی کی دریافت پر مرکوز رہی ہے جو ایک کہانی کے ہزاروں برس لمبے سفر کے بعد اس کہانی کی ایک نئی تعبیر کی مدد سے برآمد کی جا سکے۔

آٹھ

رام چندرن نے اس سیریز میں سمبلوں کی تلاش کرداروں کے طبیعی پس منظر میں کی ہے۔ ان میں کوئی بھی سمبل تجریدی نہیں ہے۔ یہ تمام سمبل اسی لیے کہانی کا عقبی پردہ بننے کے بجائے اپنے آپ میں اس کہانی کے کردار بن گئے ہیں اور ہم سے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں۔ ایک عام آدمی اپنی روزمرہ زندگی کے عمل میں جن مشاغل سے دوچار ہوتا ہے، گردوپیش کی دنیا میں اس کے حواس جن اشیاء کا تجربہ کرتے ہیں، اس کا وجود بھوگ ولاس کے جن سادھنوں سے مسرت اور آرام حاصل کرتا ہے، جن کے حوالے سے اس کی اپنی اور اس کی ترتیب کائنات کی پہچان بنتی ہے، رام چندرن نے انہی اشیاء اور اشکال کی علامتی تعبیر کے واسطے سے اپنے تجربے کو معنی کی مختلف جہتوں سے مربوط کیا ہے۔

یباتی کو رام چندرن نے صرف سوچا نہیں، دیکھا بھی ہے۔ مجھے یاد ہے، ایک شام جب ہم جمنا کے کنارے ٹہل رہے تھے، بنجاروں کے ایک عارضی ٹھکانے پر رنگ برنگی کترنوں سے بنی ہوئی ایک جھگی کے سامنے رام چندرن نے ایک بوڑھے بنجارے کو دیکھا تھا۔ اس کے کانوں میں بالے تھے، سر پر پگڑی اور وہ حقے کی گڑگڑی منھ سے لگائے بیٹھا تھا۔ اس کے آس پاس راجستھانی لہنگوں میں جوان عورتیں دن بھر کی مشقت کے بعد گھر کے کام کاج اور سنگار میں مصروف تھیں۔ رام چندرن کو اپنے اس epic mural کے لیے ماڈل انہی کرداروں میں ملے۔ بوڑھے کی حریص آنکھیں، تھکن کے باوجود بے چین آنکھیں، اپنی عورتوں کے بے تحاشہ روپ اور بھاؤ کو سینے میں اتارتی ہوئی آنکھیں، رام چندرن کے لیے ایک نئے ادراک کا ذریعہ اور ایک نئے تجربے کا محرک بن گئیں ___ خود اپنی ذات سے باہر، یباتی سے دوبدو ملاقات کی وہ پہلی شام تھی۔ وہ عورتیں اور پالتو جانور اور زرخیزی اور شادابی کا وہ منظر، جن میں بوڑھا یباتی گھرا ہوا تھا، رام چندرن کو طاقت ور سمبلز کی صورت دکھائی دیے اور اس کے حواس کی تختی پر مرتسم ہو گئے۔

اس کے کچھ دنوں بعد رام چندرن کے لیے ایک نجی الجھن پیدا ہو گئی۔ اس کی آنکھ میں ایک نیلا دھبہ ابھر آیا تھا اور کھٹک سی محسوس ہونے لگی تھی۔ رام چندرن نے تصویریں بنانے اور لکھنے پڑھنے کا سلسلہ عارضی طور پر موقوف کر دیا اور اپنی آپ بیتی ڈکٹیٹ کرنے لگا۔ یہ عمل ماضی میں ایک ذاتی نوعیت کا سفر تھا، اپنے اصل کی طرف مراجعت کی ایک کوشش۔ میں نے رام چندرن کی نا تمام آپ بیتی کے یہ حصے پڑھے ہیں۔ عام انسانی تجربوں کی روداد سے جو پہلو رام چندرن کی اس نجی کہانی کو ممیز کرتا ہے، یہ ہے کہ اس میں یاد کا سارا عمل بصری ہے۔ ہر تجربہ، احساس، واردات مختلف رنگوں اور شکلوں کی سطح پر ابھرتا ہے اور اس کہانی کو اشیا، اور forms اور ایک انفرادی سلسلے میں پروتا جاتا ہے۔ اس کہانی میں کیرالا (رام چندرن کی جنم بھومی) کے مندر سامنے آتے ہیں، فن کے نمونوں کی صورت نہیں بلکہ ایک دور افتادہ تجربے کے طور پر جن سے ایک مخصوص ذہنی صورت حال جنم لیتی ہے، زمانی فاصلے کے سبب بہت پر اسرار اور خواب آثار۔ پرندے، جانور، مندروں کے دوار پال، دیوی دیوتاؤں کی مورتیاں، پوجا کے سنسکار، غروب شام کے بعد تیل سے بھرے

پیالے کا نذرانہ پیش کرتے وقت اردگرد کا سناٹا، پروہت کے زیر لب منتر اور دعائیں ــــ ان سب کیفیتوں اور شکلوں کے اجتماع سے ابھرنے والا ایک خوف آمیز تحیر کا تجربہ؛ اس تجربے سے جڑا ہوا ایک نیم متصوفانہ احساس۔ رام چندرن نے بیاتی کی کہانی کے آخری حصے میں اسی ناقابل بیان کیفیت اور مشاہدے کی اسی انوکھی کائنات کو نئے سرے سے زندہ کیا ہے۔ سو یہ کہانی زوال اور فنا کی ناگزیریت سے برسرپیکار ایک پرانے کردار کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ خود اپنی ہستی اور اپنی کائنات کو سمجھنے اور اس کے مقصد و مفہوم تک پہنچنے کی ایک جستجو بھی ہے۔ یہ سلسلہ بیاتی کی ابتدائی ڈرائنگز کے ساتھ ۸۴-۱۹۸۳ء میں شروع ہوا تھا اور اس کی تکمیل ۱۹۸۶ء میں ہوئی۔

میرے لیے اوشا سے راتری تک کا یہ سفر ایک نیا تجربہ تھا۔
مجھے ایسا لگا کہ کسی مندر میں آنکلا ہوں جہاں دیوتاؤں کے سنگھاسن پر ایک
عام آدمی (بیاتی) بیٹھا ہوا ہے، اندھیرے اور اجالے، خوبی اور خرابی کا
سنگم، حصول اور بے حصولی کے موسموں سے ایک ساتھ گزرتا ہوا۔

یہ آدمی اپنی نارسائیوں پر مہر بہ لب ہے، اپنے مقدر پر قانع؛
دیوتاؤں کی مدد اور سہارے سے بے نیاز کہ اس کا سارا سفر اجتماعی دنیا کے
مطالبات اور گھر پریوار، بستی اور سماج کے بندھنوں سے نپٹتے رہنے کے
باوجود تنہائی کا سفر ہے...